



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
JORNALISMO

FOTOJORNALISMO E VIOLÊNCIA URBANA  
– África do Sul e Rio de Janeiro, dois estudos de caso –

JULIANA SIQUEIRA BORBOREMA DE SOUZA

RIO DE JANEIRO  
2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
JORNALISMO

FOTOJORNALISMO E VIOLÊNCIA URBANA  
– África do Sul e Rio de Janeiro, dois estudos de caso –

Monografia submetida à Banca de Graduação  
Como requisito para obtenção do diploma de  
Comunicação Social - Jornalismo

JULIANA SIQUEIRA BORBOREMA DE SOUZA  
Orientador: Prof. Dante Gastaldoni

RIO DE JANEIRO  
2010

## **FICHA CATALOGRÁFICA**

SOUZA, Juliana Siqueira Borborema de.

Fotojornalismo e violência urbana: África do Sul e Rio de Janeiro,  
dois estudos de caso. Rio de Janeiro, 2010

Monografia (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo) –  
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação –  
ECO

Orientador: Dante Gastaldoni

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**TERMO DE APROVAÇÃO**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia Fotojornalismo e Violência Urbana: África do Sul e Rio de Janeiro, dois estudos de caso, elaborada por Juliana Siqueira Borborema de Souza.

Aprovado por

---

Prof. Dante Gastaldoni – orientador

---

Prof. Dr. Márcio Tavares D´Amaral

---

Profa. Dra. Teresa Bastos

Aprovada em:

Grau:

Rio de Janeiro/ RJ  
2010

SOUZA, Juliana Siqueira Borborema de. **Fotojornalismo e violência urbana: África do Sul e Rio de Janeiro dois estudos de caso**. Orientador: Dante Gastaldoni. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo

## RESUMO

O trabalho analisa a cobertura fotográfica de temas e episódios ligados à violência através do olhar do fotojornalista e tenta entender as motivações pessoais e profissionais dos envolvidos. Muito criticadas, as fotos que apresentam elementos que remetem à dor e sofrimento trazem consigo uma série de emoções e percepções individuais impressas pelos fotógrafos.

A análise é feita se apoiando em dois estudos de caso: África do Sul e Rio de Janeiro. Para isso, é utilizado o livro *O Clube do Banguê Banguê – Instantâneos de uma Guerra Oculta*, de Greg Marinovich e João Silva, e o documentário *Abaixando a Máquina – Dor e Ética no Fotojornalismo Carioca*, dirigido por Guilherme Planel, que contam do ponto de vista dos fotógrafos como é atuar em meio aos conflitos urbanos e sociais em duas diferentes realidades.

O trabalho recorre também a reflexões éticas sobre o uso de imagens chocantes na mídia e a exploração da violência pelos meios de comunicação.

*À minha família, que sempre apoiou meus sonhos e que tudo fizeram para me garantir uma boa formação;*

*Ao meu orientador Dante, que me acolheu em um momento tempestuoso e me ajudou a seguir adiante quando tudo parecia confuso;*

*À professora Teresa Bastos, que se propôs a me ajudar desde o primeiro instante em que pedi ajuda, e que sempre se colocou a disposição das minhas dúvidas;*

*Ao professor Márcio Tavares, que me emocionou, me contagiou e me cativou ao longo de todos estes anos com palavras que transcendem a sabedoria. A você, todo o meu carinho e eternos agradecimentos;*

*A meus amigos e colegas, verdadeiros companheiros nesta batalha vencida por todos nós. Obrigada pelo apoio e pela força durante as madrugadas em claro, que entre dúvidas e pesadelos, me faziam rir e acreditar que tudo daria certo;*

*À todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para que eu chegasse onde eu cheguei.*

*“O jornalismo é o exercício diário da inteligência e a prática cotidiana do caráter.”*

(jornalista Cláudio Abramo)

# SUMÁRIO

<b>1-INTRODUÇÃO-----</b>	<b>1</b>
<b>2-A LINGUAGEM FOTOGRÁFICA ENQUANTO DISCURSO AUTORAL-----</b>	<b>6</b>
<b>3-A FOTO-CHOQUE DE CADA DIA NOS DAI HOJE-----</b>	<b>13</b>
<b>4-AFINAL, O QUE É FOTOJORNALISMO?-----</b>	<b>20</b>
<b>4.1-Fotojornalismo e sensacionalismo-----</b>	<b>23</b>
<b>4.2-O fotojornalismo e os dramas sociais-----</b>	<b>30</b>
<b>5-O FIM DO APARTHEID PÔE EM CENA O “BANG BANG CLUB”-----</b>	<b>35</b>
<b>6-FOTOJORNALISMO E CONFLITOS SOCIAIS NO BRASIL-----</b>	<b>45</b>
<b>6.1-Ética e dor no fotojornalismo carioca-----</b>	<b>46</b>
<b>6.2-Fotógrafos e fotografados: uma relação de amor e ódio-----</b>	<b>49</b>
<b>7-CONSIDERAÇÕES FINAIS-----</b>	<b>58</b>
<b>7.1Conclusões-----</b>	<b>58</b>
<b>7.2Trabalhos Futuros-----</b>	<b>60</b>
<b>8-REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS-----</b>	<b>61</b>



## 1 - INTRODUÇÃO

O que é violência? Segundo a Organização Mundial de Saúde (OMS):

“Violência é o uso intencional da força física ou poder, ameaçada ou real, contra si próprio, outra pessoa, ou contra um grupo ou comunidade, que resulte em ou tenha alta probabilidade de resultar em lesão, morte, dano psicológico, mau desenvolvimento ou privação.”<sup>1</sup>

O conceito, entretanto, pode ser muito mais amplo do que o uso da força para infligir lesões ou mortes. O sentido de dor extrapola a questão física e pode ser aplicado em diversas áreas da sociedade. A violência pode se caracterizar em abusos dos direitos civis, políticos, sociais, econômicos e culturais, como negar o direito à moradia, à segurança, à manifestação da sua própria cultura, etc.

Ao tratar de violência urbana, costumamos relacionar o tema a roubos, assaltos, agressões, sequestros, assassinatos e outras ações contra a pessoa física ou ao patrimônio. O sentido, porém, ganha amplitude quando pensamos também nos impactos emocionais da violência, como a qualidade de vida das pessoas afetada por ela, o dano psicológico e as agressões visuais.<sup>2</sup>

Neste contexto, a fotografia de violência é uma realidade no mundo inteiro, e está presente na mídia mundial desde o começo do século 20. As primeiras fotos-choque, consideradas de teor extremamente violento visualmente, datam do final do século 19 e desde então vem atraindo a atenção do público de modo crescente. Seja de uma forma repulsiva, comovente ou de perplexidade, a reação a uma foto de violência é pertinente ao olhar de quem a vê. Por um lado, ela pode causar repúdio ao fotógrafo e à cena, devido ao conteúdo atroz; por outro, pode causar alívio para o espectador por ele se encontrar longe da cena, e seguro em seu ambiente familiar.

Ao fotógrafo, entretanto, não é dada tal sensação. Fotojornalistas que registram as cenas violentas do cotidiano urbano se expõem ao perigo e arriscam suas vidas para

---

<sup>1</sup> Disponível em <http://www.who.int/topics/violence/en/>, acessado em 11/07/2010

<sup>2</sup> Disponível em <http://www.serasaexperian.com.br/guiacontraviolencia/violencia.htm>, acessado em 11/07/2010

registrar as cenas que vemos nos jornais, muitas vezes de forma banal e casual. Para tais profissionais, é nisto em que consiste seu trabalho: fotografar as cenas que muitas vezes nos recusamos a olhar. A violência faz parte do dia a dia de diversos fotógrafos, que acabam se acostumando com isso a ponto de não mais sentirem o perigo em que se colocam.

Para apurar a relação do fotojornalista com os temas que fotografa, em especial ligados à violência, nosso ponto de partida foi o documentário “Abaixando a Máquina: dor e ética no fotojornalismo carioca”, dirigido por Guilherme Planel e lançado em 2007. Nele são colhidos depoimentos de diversos profissionais do Rio de Janeiro que atuam em jornais da cidade, cobrindo as pautas ligadas ao cotidiano carioca, o que envolve, necessariamente, conflitos urbanos e incidentes violentos, como morte, dor e tragédias. No filme, os fotojornalistas são mostrados não só como profissionais, mas também como pessoas comuns, que têm emoções e reações diversas diante das cenas que presenciam em sua jornada de trabalho. São reveladas, então, as motivações que os levam a continuar se arriscando pelas melhores fotos e a relação destes com a sociedade.

A partir daí, procuramos analisar a relação de tais profissionais com o seu objeto de trabalho, e como eles lidam com isso durante sua vida. Para contribuir com a análise, foi utilizado o livro “Clube do Banguê Bague – Instantâneos de uma guerra oculta”, de Greg Marinovich e João Silva, como suporte ao estudo. O livro é um relato sobre a atuação de um grupo de fotógrafos da África do Sul durante o período pós-apartheid (entre 1990 e 1994). Narrado em primeira pessoa, por um dos integrantes do grupo, o livro mostra como os fotógrafos se arriscavam nos conflitos civis que aconteciam em várias partes do país para poder registrar e mostrar ao mundo a realidade daquele local. Os anos mencionados foram talvez alguns dos mais cruéis da África do Sul, marcado por muita violência entre negros e brancos, e entre negros de diferentes etnias. O resultado são fotos chocantes, de teor agressivo, que mostram uma realidade difícil de ser aceita.

Com base nas duas referências, apesar de contextos sócio-políticos completamente diferentes, é possível traçar melhor a relação do fotógrafo com o fotografado e com suas experiências durante o trabalho. O objetivo é observar como é feita a narrativa da violência pelas mídias através da lente do fotógrafo, que tem ligação direta com o que é publicado nos jornais, e também a construção da fotografia pelo próprio profissional.

Para enriquecer o trabalho, foi realizada uma entrevista com Domingos Peixoto, profissional do ramo, que conta com anos de experiência no setor e vivências diversificadas no fotojornalismo. Peixoto é repórter fotográfico há 20 anos, 16 dos quais atuando no jornal O Globo, já tendo trabalhado também nos jornais O Dia, O Estado de São Paulo e A Notícia, entre outros, com imagens publicadas em várias revistas de notoriedade no país, como Época e Veja. Suas fotos aparecem diariamente no Jornal O Globo, no Jornal Extra, pela Agência Globo e na Internet. Já recebeu vários prêmios por suas fotos, além de menções honrosas em diversas premiações. Seus méritos incluem: Prêmio CNT (duas vezes), Prêmio Líbero Badaró, Firjan e Prêmio Rei da Espanha (internacional). Incluem também menções honrosas nos prêmios Embratel, Esso, Talento Publicitário e no Prêmio Internacional das Nações Unidas em Meio Ambiente. O objetivo da entrevista foi perceber com mais clareza as reflexões de um profissional que convive com os temas propostos no trabalho, como violência urbana, tragédias pessoais, dor e morte.

A partir desses três suportes – documentário, livro e entrevista – constituímos o tripé em que se apóia, metaforicamente, a presente análise. Dessa maneira, investigaremos o processo da fotografia jornalística de violência, com a pretensão de percorrer o caminho inverso dos constantes ataques à mídia pelo teor das fotos usadas, ou seja, analisar desde a preparação do fotógrafo, sua formação, a busca pelas cenas que serão notícia nas ruas, o momento certo para as fotos e, por fim, as sensações e dilemas encarados pelos profissionais enquanto na batalha diária pelas melhores imagens.

Estudaremos também o fenômeno da foto-choque, fotografia que se caracteriza por transmitir cenas que remetam ao horror. O termo foto-choque foi utilizado pela primeira vez pelo semiólogo francês Roland Barthes, em seu livro “Mitologias” (1957). No livro em questão, ele afirma que “essa fotografia [de choque] não é de modo algum terrível em si mesma e que o horror provém do fato de nós a olharmos do seio da nossa liberdade” (BARTHES, 1957, p. 106).

Pretendemos descobrir o que move estes profissionais em busca de cenas de conteúdo grotesco e a relação entre eles e seus objetos de fotografia. Apesar de tais fotos servirem muitas vezes como prova do caráter sensacionalista de determinada notícia ou veículo de informação, elas podem não ser concebidas como tais. Para o profissional da imagem, o vínculo entre ele e a imagem não é necessariamente o apelo à violência gratuita. A sensibilidade do fotojornalista está além, muitas vezes, da tiragem do jornal ou dos lucros obtidos pela mídia com a utilização do produto de seu trabalho.

Apesar disso, estes profissionais sabidamente precisam se submeter à linha editorial do veículo para o qual trabalham, ou seja, os fotógrafos não estão isentos de todo da discussão a respeito da espetacularização da dor, entretanto o estudo não pretende se aprofundar nesta questão, que inegavelmente tangencia o foco deste trabalho.

Há também que se considerar as fotos premiadas que exibem situações de angústia e dor. Várias fotos feitas em conflitos urbanos e guerras são premiadas em grandes concursos internacionais e recebem menções honrosas e elogios por parte dos outros fotógrafos. Sobre este assunto, pretendemos entender a adoração por um tipo de imagem forte e chocante, em detrimento a outras com conteúdo mais leve. Investigaremos a necessidade de apresentar tais fotos ao público como uma verdadeira conquista, e se o fato de ter um mérito em função do sofrimento de outrem é uma questão que afeta os fotógrafos.

A violência está na mídia de forma expressiva, ainda que mais contida do que em épocas passadas. Cenas agressivas são exploradas pelos veículos de comunicação a princípio como forma de chamar a atenção dos leitores e espectadores, sendo usado muitas vezes como forma de aumentar a audiência. Até hoje os grandes atentados, as guerras urbanas não declaradas e as tragédias de forma geral são de grande interesse mundial, especialmente pela comoção que causam no público.

Entretanto, o relacionamento do fotógrafo com os seus objetos de trabalho não necessariamente reflete esta intenção. Queremos, com este estudo, mostrar o lado humano de um jornalismo marcado pela dor e pela aparente insensibilidade. Também pretendemos analisar se esta insensibilidade de fato existe em relação aos temas fotografados, e qual a sua origem.

Também observaremos se existe o fenômeno da banalização da violência, motivado pela cobertura extenuante de episódios violentos e sua recorrente publicação nas mídias atuais. Em relação a isso, lançaremos um olhar sobre o papel do fotógrafo nesse contexto. Buscaremos descobrir se tal fenômeno é mesmo recorrente, e qual a sua causa. Para isso, procuraremos amparo nas visões dos profissionais da área, tanto com a entrevista com Domingos Peixoto, quanto o documentário de Guilherme Planel, que aborda esse e outros temas referentes ao assunto.

Além disso, lançaremos uma luz sobre as consequências diretas e indiretas da ação dos fotógrafos em áreas de conflitos. Procuramos entender a atitude dos fotojornalistas diante de situações de risco, de tragédia e de sofrimento, e a razão de tal atitude. Com o amparo nas observações dos próprios profissionais, objetivamos

compreender o motivo de seu trabalho, suas reações diante de situações adversas e como lidam com estas situações, tanto no momento do trabalho e em seu interior, buscando entender as consequências psicológicas de sua profissão.

O presente trabalho, entretanto, não é um estudo de caso da rotina dos profissionais da África do Sul e os profissionais cariocas. Apesar da análise de contexto e de sua atuação, este estudo não pretende fazer uma análise comparativa para contrapor uma realidade (África do Sul pós-apartheid) com outra (Rio de Janeiro no século 21). As fontes utilizadas servem apenas de apoio para a compreensão da realidade vivida pelos profissionais da área, em um recorte específico, que no caso, é a fotografia de choque e o fotojornalismo social, uma corrente do fotojornalismo que se preocupa em fotografar cenas de caráter denunciativo, com temática social.

A comparação, entretanto, será inevitável, porém este não é o objetivo central do estudo. Não foram utilizados dados quantitativos ou qualitativos para compor o trabalho, nem uma metodologia específica que traduza uma ação comparativa. Portanto este trabalho pretende apenas iluminar o outro lado do jornalismo de denúncia social e de guerra, ou seja, mostrar a produção das fotos antes de sua publicação, e o que diz respeito ao profissional que produz tais imagens. Não será analisada a reação do público ou o impacto das fotos nos veículos de comunicação ou nos leitores, pois este não é o propósito do trabalho. Ao invés disso, será estudado o impacto nos próprios fotógrafos, e seus meios de conseguir trabalhar com temas violentos sem se ferir, física e psicologicamente.

Também pretendemos procurar as principais reflexões destes profissionais sobre o assunto, e compreender as consequências destas reflexões e aonde elas teriam levados os fotojornalistas. As preocupações éticas serão uma das principais linhas de raciocínio na busca por entender melhor a motivação individual do profissional que permanece por longos períodos na batalha travada diariamente em sua profissão.

Com isso será mais fácil enxergar o profissional por detrás das imagens vistas diariamente nos periódicos nacionais. Minha proposta é entender o processo que se passa em situações onde é preciso a atuação de um repórter fotográfico e as suas impressões sobre seu trabalho, sem a preocupação de rotular as imagens ou descrever o seu uso pelas mídias vigentes.

## 2. A LINGUAGEM FOTOGRÁFICA ENQUANTO DISCURSO AUTORAL

O uso de imagens sempre esteve associado ao relato de histórias. As figuras representativas já habitavam as cavernas de milhares de anos, e a pintura é uma arte que sobrevive há vários séculos. Nessa busca pela imagem ideal, o homem sempre foi conduzido a criar mecanismos que conseguissem capturar a realidade tal como se vê. O dispositivo da câmera escura, ferramenta que originou a câmera fotográfica, já era conhecida e utilizada pelo matemático Alhazen desde o final do primeiro milênio. Por volta do século 10, o matemático utilizava um método de observação dos corpos celestes que se baseava em um quarto sem iluminação artificial com apenas um pequeno orifício por onde entrava a luz, usando o mesmo princípio que seria aproveitado pelas câmeras escuras. Aparelhos daí derivados – que projetavam a imagem em um espelho – foram amplamente usados pelos pintores a partir do século 16, para conseguir reproduzir uma perspectiva tridimensional em suas telas. A busca pela fidelidade da imagem é, portanto, uma busca incessante do homem.

A ascensão e aprimoramento da fotografia trazem consigo uma série de discussões, debates e controvérsias. Desde o século 19, o surgimento das chapas fotográficas questionava a continuidade da pintura enquanto retrato da realidade. Muitos afirmavam que a arte morreria, dando lugar à imagem fotográfica. Críticos e defensores da fotografia se propunham a ditar o futuro da linguagem visual. Até hoje, o surgimento de uma nova mídia sugere a morte da mídia da geração passada, argumento que quase nunca se concretiza.

Contudo, desde o século 19, o papel da fotografia é questionado. Ela era vista ou como um “recorte da realidade”, ou como um “espelho do real”. (BUTONI, 2010)<sup>3</sup>. Os que defendiam a fotografia como um espelho da realidade alegavam que, diferentemente da pintura, a imagem fotográfica era uma obra técnica em que o autor não colocava suas impressões. “A personalidade do fotógrafo entra em jogo somente pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno; por mais visível que seja na obra acabada, já não figura nela como a do pintor.” (BAZIN, 1945)<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Estéticas da Comunicação”, do XIX Encontro da Compós, na

PUC-Rio, Rio de Janeiro, RJ, em junho de 2010.

<sup>4</sup> Cit. In “O REGISTRO IMAGÉTICO DO MUNDO - Jornalismo, embrião narrativo e imagem

Dessa forma, muitos defendiam então que, por a fotografia se encarregar de traduzir o real em imagem, a arte da pintura poderia ser mais livre, sem a necessidade de retratos tão realistas, podendo se expressar de forma mais criativa. (BUITONI, 2010).

Por outro lado, muitos defendem o uso da fotografia como um mero recorte da realidade, e, portanto, não pode ser considerado um retrato fiel. Para estes críticos, justamente o fato do autor do disparo ter a autonomia para selecionar o objeto a ser fotografado, se posicionar em um ângulo apropriado e orientar o foco da imagem já demonstra que a imagem revelada não é a real, mas sim uma realidade produzida de acordo com as referências particulares do fotógrafo. Atualmente, com métodos de edição cada vez mais avançados, a credibilidade da fotografia está cada vez mais sujeita a desconfianças.

Apesar de todo o debate, não podemos considerar nenhum dos lados como detentor da verdade sobre a fotografia. É sabido que a manipulação de imagens é recorrente, mesmo antes do avanço das técnicas digitais, e que muitos se aproveitam da legitimidade da fotografia para iludir ou enganar um determinado público. Entretanto a afirmação não pode ser generalista. Muitas fotografias não sofrem interferências técnicas além do olhar do fotógrafo. E mesmo que o recorte dado pelo autor da fotografia seja uma limitação da realidade, ele não deixa de ser parte dela. Ou seja, por mais direcionado que seja o foco da imagem, ela não deixa de ser parte da realidade, ainda que incompleta.

Afinal, a fotografia se restringe a um espaço físico da plataforma em que é exibida. Apesar disso, é implícito que a imagem continua além da margem do papel ou da tela do computador. Ao olharmos uma foto pressupomos a existência de uma realidade contínua ao momento capturado pela câmera. Em outras palavras, aquele segundo paralisado pela máquina fotográfica ainda assim foi um segundo real, que existiu daquela determinada forma e ângulo, e não foi produzido artificialmente. Mesmo fotografias de estúdio, posadas ou composições armadas pelo fotógrafo são feitas a partir de um instante real, que existiu durante a sessão de fotos. Neste trabalho, entretanto, abordaremos principalmente as imagens feitas a partir de momento de flagrante.

A ação de fotografar é, então, um ato consciente do fotógrafo. A imagem

produzida tem uma linguagem própria, transcrita através de meios técnicos, mas perceptível e mutável de acordo com os olhos de quem a observa. Uma fotografia pode ter um dado valor para uma pessoa, mas pode ter outro completamente diferente para outra. A narrativa proposta pela imagem pode variar de acordo com o seu contexto e dos elementos da qual lança mão. Uma fotografia em cores pode ter uma conotação diferente de uma em preto e branco, por exemplo.

Segundo Barthes, em seu livro “A Mensagem Fotográfica”, a fotografia, enquanto linguagem, é isenta de códigos, porém com abundância de estilos. E é por este estilo contido na imagem produzida que podemos inferir a sua conotação enquanto linguagem. Ou seja, o sentido figurado que a fotografia pode conter, além do sentido prático e racional.

As atribuições à imagem fotográfica levantadas por Barthes, atestam que o signo da fotografia é um fenômeno ideológico por excelência que reflete e refracta a realidade visada por este tipo de representação. Uma fotografia é sempre uma imagem de algo. Esta está atrelada ao referente que atesta a sua existência e todo o processo histórico que o gerou. Ler uma fotografia implica em reconstituir no tempo seu assunto, derivá-lo no passado e conjugá-lo a um futuro virtual.<sup>5</sup>

A experiência de ver a fotografia pode ter diversos significados e sentidos, que vai ou não de encontro com as motivações do fotógrafo. Em primeiro lugar, há a imagem técnica, que é vista primeiramente sem nenhum aprofundamento reflexivo. Esta primeira leitura consiste em analisar os elementos que compõem a foto: o cenário, o objeto principal e os demais elementos figurativos.

Por si só, a fotografia já apresenta este significado analítico, que não se pode deixar de lado mesmo em estudos de aprofundamento da imagem. É a leitura técnica que primeiro capta nossa atenção: quem, ou o que, e onde.

A partir daí, podemos fazer um aprofundamento da observação e contemplação da foto, que consiste em enxergar além da superfície técnica. Uma foto de uma criança, por exemplo, pode trazer consigo inúmeros significados. Ela pode significar afeto, abandono, proteção, cuidado, ingenuidade, inocência ou qualquer outra interpretação de

---

<sup>5</sup> Disponível em <http://mestradoemculturavisual.blogspot.com/2006/12/linguagem-da-fotografia.html>, acessado em 24/06/2010.



acordo com o contexto ao qual é inserido e do olhar do espectador. Ao analisar minuciosamente a imagem, cada pessoa pode retirar dela um sem número de expressões e percepções que variam de acordo com cada um.

Não vemos, porém, apenas com os nossos olhos. Podemos fazê-lo com a totalidade do nosso ser. Ver é sempre dinâmico. Reconhece e descobre objetos. Cria relações e atribui significados. Projeta nossas fantasias, evoca nossos sentimentos e provoca reações. Reagimos: fotografamos.

A cada maneira de ver corresponde uma linguagem fotográfica, e a parte à limitação da necessidade do mundo se manifestar a nossa frente, suficientemente iluminado, para que o fotografemos, não há limites para a linguagem fotográfica. Sempre inventamos novas maneiras de ver.<sup>6</sup>

É justamente a partir dessa amplitude de sentidos e significados que a fotografia ganha força. A imagem, enquanto parte da realidade, ganha novos contornos que dependem da maneira de cada pessoa de enxergar o mundo. As informações subjetivas contidas em uma imagem é numerosa e acaba mesclando a visão do fotógrafo com a visão do espectador, criando assim uma linguagem completamente nova.

Com isso, podemos afirmar que os códigos de uma fotografia se baseiam tanto na leitura técnica dos elementos da foto, quanto da imaginação. E é o poder da imaginação que estimula a produção de novas fotos, pois a câmera permite uma liberdade criativa enorme. Um determinado objeto pode ser visto e fotografado de diferentes ângulos e cada um trará uma informação diferente.

Portanto, podemos assumir que uma única imagem pode conter pelo menos três interpretações, que assim dividiremos:

- **Leitura Técnica:** A interpretação técnica é a que fazemos ao observar os componentes de uma fotografia de maneira lógica e com uma separação racional dos elementos. Tal leitura distingue o objeto ou objetos principais da foto; o pano de fundo ou o cenário em que se encontra; a iluminação recebida; a velocidade com que foi

---

<sup>6</sup> Disponível em <http://www.fotografiacontemporanea.com.br/v07/artigo.asp?artigoId=3334012E>, acessado em 24/06/2010.

disparada, e consequentemente o movimento que ela apresenta; a textura percebida; as linhas que são desenhadas na imagem, e o que elas descrevem; o foco da fotografia; a profundidade de campo; a perspectiva; a composição escolhida e a forma como ela é apresentada; e os demais elementos secundários que ajudam a compor o retrato. As questões técnicas são comumente levadas em consideração em concursos fotográficos e na escolha das fotos para publicação. Fotos que contenham uma má qualidade técnica são geralmente descartadas ou preteridas pelas de melhor qualidade, a menos que outras leituras pessoais tenham maior peso.

- **Leitura pessoal/fotógrafo:** Cada fotografia realizada contém, além da interpretação técnica, uma leitura parcial que é feita pelo profissional que faz a foto. Essa leitura é mais subjetiva e inclui componentes sutis que revelam parte da essência do fotógrafo, sendo a foto considerada sua obra de arte e, consequentemente, sua impressão da realidade. Nessa interpretação as escolhas técnicas podem ser submetidas a esta leitura, como por exemplo a temática escolhida, a iluminação e o ângulo escolhido. Estes elementos, e outros, estão submetidos à percepção do fotógrafo sobre a realidade que ele vê. Mesmo em fotos consideradas espontâneas, há alguma influência do fotógrafo, mesmo que inconsciente. É essa influência que vai ditar que tal objeto seja priorizado na imagem em detrimento de outro.

- **Leitura pessoal/observador:** Assim como a leitura do fotógrafo, esta interpretação também se caracteriza por uma percepção subjetiva dos elementos da imagem. Esta pode ser feita por qualquer pessoa que observa a imagem, mesmo sendo um leigo em noções técnicas. Aqui o importante são as sensações que a fotografia é capaz de transmitir e as que o observador consegue captar, ou mesmo criar, a partir da sua própria experiência pessoal. Algumas vezes a leitura do fotógrafo pode coincidir, ou se aproximar, da do observador, porém muitas vezes este pode ter uma interpretação totalmente diferente do primeiro. Dessa forma, a fotografia pode se encaixar nos sentimentos e emoções do observador à sua maneira. O olhar que este faz sobre a imagem pode ser condicionado pelo contexto na qual ela é inserida ou fluir livremente de acordo com as expectativas do observador sobre a fotografia. Podemos dizer, portanto, que uma foto pode ser o que o observador quer que ela seja.

Estas três possíveis interpretações descritas acima podem ser complementares ou

não, existindo independentes uma da outra. Cada uma também pode divergir completamente das outras duas, pois são bastante individuais. Para uma foto ser escolhida para exposição pública ou até mesmo para um prêmio, no entanto, são levados em consideração as três leituras. É importante que a fotografia possua um caráter técnico de qualidade, para ser aceita entre outros profissionais e especialistas do ramo, mas também é preciso que a imagem seja capaz de transmitir algo ao observador, para que não se trate de apenas uma imagem sem emoção. Também é prezado as escolhas do fotógrafo ao fazer a foto, ou seja, é levado em consideração a leitura do profissional que captou a imagem. O equilíbrio entre estas três leituras compõem, em geral, uma foto considerada boa.

Com exceção da primeira das três possíveis interpretações, a qual é estritamente técnica, as outras duas têm uma fundamentação necessariamente ideológica, pois são imagens de um determinado tempo histórico, produzidas e/ou analisadas por sujeitos historicamente determinados. Não é por outro motivo que Erwin Panofsky fazia distinção entre iconografia e iconologia, em seu livro *Estudos em Iconologia*, de 1939, exatos 100 anos após a descoberta de Daguerre. Segundo o pensador, a diferença básica se resume a iconografia como sendo o estudo do tema (ou assunto), e iconologia o do significado. O exemplo citado por Panofsky para explicar os dois tópicos é o de um homem que levanta seu chapéu. A iconografia da imagem seria um homem tirando seu chapéu da cabeça, enquanto a iconologia seria o que esse gesto representa, ou seja, a leitura que pode ser feita a partir da imagem, que no caso representaria costumes cavalheirescos de acordo com a inserção cultural e social de onde se dá a cena. (PANOFSKY, 1939, p.3)

Panofsky também divide a iconografia em três níveis: Primário, ou natural; secundário, ou objeto convencional; e intrínseco, ou conteúdo.

O nível primário seria subdividido em factual e expressional, e representa o nível mais básico de entendimento da imagem, representada em sua forma pura. Ou seja, o nível primário compreende as cores e traços da figura, a identificação do objeto como sendo humano, animal, planta, etc, e a percepção de poses e gestos. É considerado também por Panofsky como uma descrição pré-iconográfica.

O nível secundário compreende a identificação das figuras representadas na imagem. Neste nível é possível já entender o assunto tratado na cena e a tradução do objetivo do autor da imagem. Se no nível primário é possível identificar a figura de um homem, no nível secundário já é possível distinguir quem seria este homem. Este nível

é também chamado de análise iconográfica superficial.

O nível intrínseco é o mais avançado no reconhecimento da imagem. Aqui já é possível identificar o contexto histórico, pessoal e social em que a obra foi feita, as intenções e emoções do autor e toda a bagagem cultural por detrás da imagem. Este nível representa a interpretação dos valores simbólicos em caráter mais profundo. (PANOFSKY, 1939, p. 5-8).

### 3. A FOTO-CHOQUE DE CADA DIA NOS DAI HOJE

A foto-choque é um modelo de fotografia que se caracteriza por mostrar imagens cruas e chocantes sobre a morte, a violência e a dor alheia. De caráter extremamente realista, essas fotos contêm cenas fortes das tragédias humanas, sem nenhuma censura de crueldade. A autora Margaridt Ledo Andión definiu o termo em seu livro *Foto-Xoc e Jornalismo de Crise*, no qual diz:

A foto-xoc define-se, no âmbito da Fotopress, pelo seu caráter unívoca, que mostra o traumático de fatos e processos e que, em que se expressam, 'suspendem a linguagem e bloqueiam a significação' (Barthes). O seu universo de representação abrange toda a iconografia do anormal, a violência colhida 'ao vivo', dos resultados de uma catástrofe comum ou individual. A Foto-xoc é, ao mesmo tempo, uma das rotinas na política informativa dos Mass-Media, rotinas que tem a ver não apenas com os critérios de noticiabilidade imperante, têm a ver com as fontes que controlam a oferta de notícia-instituições, agências transnacionais ... - , com a mecânica produtiva das próprias mídias e, obviamente, com a prática profissional (ANDIÓN, 1988)<sup>7</sup>

O termo, entretanto, apareceu pela primeira vez na literatura internacional através de Barthes. Em seu livro *Mitologias* (1957), ele destaca uma exposição de fotos-choque que falha em seu objetivo de chocar. Segundo ele, o problema estaria na preocupação exagerada do fotógrafo com seu tema:

A maior parte das fotografias [;;;] para chocar o público não produzem o menor efeito sobre nós, precisamente porque o fotógrafo substitui-se-nos larga e excessivamente na formação do seu tema: quase sempre trabalhou de forma exagerada o horror que nos propõe (...). Ora, nenhuma dessas fotografias, excessivamente hábeis, atinge-nos. É que perante elas ficamos despossuídos da nossa capacidade de julgamento: alguém tremeu por nós, refletiu por nós, julgou por nós. (BARTHES, 1957, p. 106-107).

<sup>7</sup> Citado em SOUZA, Jorge Pedro, "NEWS VALUES NAS "FOTOS DO ANO" DO WORLD PRESS PHOTO: 1956-1996". Disponível em <http://bocc.ubi.pt/pag/texto.php3?html2=sousa-pedro-jorge-news-values.html>, acessado em 01/06/2010.

Ainda de acordo com ele, “as fotos traumáticas são raras, pois na fotografia o trauma é, na verdade, a consequência da certeza de que a cena realmente aconteceu: o fotógrafo tinha que estar lá... é aquela de que nada se tem a dizer: a foto-choque.” (BARTHES, 1961, p.20)

Nesse sentido, a pensadora canadense Susan Sontag afirma que a Europa viu a era das imagens de choque florescer no ano de 1914, não por acaso o ano em que teve início a 1ª Guerra Mundial. Antes disso, porém, foi registrado, em meados do século 19, a Guerra da Criméia pelo fotógrafo Roger Fenton, considerado o primeiro fotógrafo de guerra. Fenton foi enviado à guerra para combater os testemunhos sobre as crueldades das batalhas e da situação dos soldados britânicos publicados na imprensa. O objetivo era conseguir uma imagem mais positiva da guerra, como explica Sontag (2003). Apesar das fotos de Fenton terem se mostrado suaves, sem imagens de mortos ou de atrocidades, a preocupação do governo com as notícias sobre a guerra demonstra que o tema atrai a atenção tanto da mídia quanto da população de modo geral. Há curiosidade em relação à guerra. Segundo Sontag, “a guerra era, e ainda é, a notícia mais irresistível” (SONTAG, 2003, p.45).

Cabe ressaltar aqui que Fenton, mesmo tendo evitado registrar as mutilações e corpos de soldados mortos, faz uma foto, a única do grupo de fotos feito na Guerra da Criméia, que apresenta um tom de pesar. “O Vale da Sombra da Morte”, como foi intitulada, exibe uma larga estrada, deserta, com bolas de canhão espalhadas pelo caminho. Mesmo sem elementos humanos, fica claro o sentido da fotografia, explicitado ainda mais pela legenda.



Figura 1: “O Vale da sombra da Morte”<sup>8</sup> Foto de Roger Fenton, 1855

A foto, entretanto, não passa de uma montagem. O local utilizado por Fenton era palco de treinamento militar, o que explica as bolas de canhão deixadas na trilha. Mesmo assim, ele teve a preocupação de construir a cena de modo que ela parecesse mais interessante sob o olhar da câmera, como tendo sido palco de batalhas e mortes. A atitude do fotógrafo pode demonstrar que a morte ou as tragédias podiam render boas fotos, e que a necessidade de arrumar a cena nada mais é do que a construção de uma estética de guerra que viria a ser muito apreciada futuramente. De acordo com Sontag, “fotografar era compor. Não é de surpreender que muitas imagens clássicas dos primórdios da fotografia de guerra tenham sido encenadas, ou que seus temas tenham sido adulterados”. (SONTAG, 2003, p.47).

Na mesma época, outro fotógrafo se aventurou na cobertura de guerras, porém de modo mais ousado. Felice Beato era um fotógrafo europeu do século 19 que presenciou diversos conflitos. Além de participar na Guerra da Criméia, também esteve em diversas situações de confronto na Ásia, sendo um dos primeiros a fotografar cenas daquele continente. Beato foi o responsável por uma série de fotos que mostravam destruições referentes a guerras de países como Japão, Índia e China. Uma de suas fotos mais famosas mostra um trabalhador rural morto e crucificado no interior do Japão, por ter assassinado o filho de seu patrão.

---

<sup>8</sup>Disponível em <http://loc.gov/pictures/resource/cph.3g09217/>, acessado em 10/05/10



Figura 2: “Crucificação de um trabalhador masculino Sokichi que matou o filho de seu patrão e depois crucificado. Ele tinha 25 anos”<sup>9</sup> Foto de Felice Beato, 1865/1868

Isso mostra que desde o começo da atividade fotográfica e fotojornalística, a morte era um tema que de certa forma rondava as câmeras. Como afirma Sontag,

Desde quando as câmeras foram inventadas, em 1839, a fotografia flertou com a morte. (...) o alcance da câmera permaneceu limitado enquanto ela tinha de ser carregada com esforço, montada, fixada. Mas depois que a câmera se emancipou do tripé, tornou-se de fato portátil e foi equipada com telêmetro e com uma modalidade de lentes que permitiam inéditas proezas de observação detalhada a partir de um ponto de vista distante, a fotografia adquiriu um imediatismo e uma autoridade maiores do que qualquer relato verbal para transmitir os horrores da produção da morte em massa. (SONTAG, 2003, p. 24)<sup>10</sup>

O interesse pela morte e pela dor alheia, então, ganhou força na medida em que a fotografia evoluía. A mobilidade das câmeras, menores e sem tanta necessidade de preparação ou de espera, permitia que o fotógrafo se deslocasse pelas ruínas dos campos

9 TACCA, Fernando de. FOTOGRAFIA JAPONESA: DO SURREALISMO AO REALISMO FANT?STICO. Revista Líbero, Ano II, No. 3-4. 1999: São Paulo. Disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/quatros/7.htm>, acessado em 16/09/09

10 Citado em CÔL, Ana Flávia Sípoli. “Imagens de horror na mídia”: Disponível em [http://www.eca.usp.br/pjbr/arquivos/artigos11\\_d.htm](http://www.eca.usp.br/pjbr/arquivos/artigos11_d.htm), acessado em 16/09/09



de batalha e entre os mortos e feridos com mais agilidade, e registrasse cenas ainda mais precisa dos acontecimentos. Isso gerou ainda mais vontade de ver imagens que antes eram apenas montadas em estúdios improvisados, e que agora podiam ser exibidas tal quais eram de fato. Afinal, nos primórdios da fotografia, a câmera demorava inúmeros segundos e até minutos para conseguir capturar a imagem, o que exigia um objeto imóvel. Com o avanço da tecnologia das câmeras, o tempo de resposta diminuiu consideravelmente, o que permitia maior flexibilidade por parte dos fotógrafos em escolher seus objetos.

Hoje, portanto, temos a fotografia instantânea, que capta rápidos momentos de ação, expressões faciais e corporais, movimentos diversos e etc. Com isso, a fotografia se aproximou ainda mais da realidade, por capturar um segundo único do acontecimento que revelaria algum sentimento em especial, como um momento de dor, de raiva ou de desespero momentâneo.

Com o desenvolvimento tecnológico, tornou-se possível fazer tomadas próximas de soldados lutando em batalha e, essa estética da proximidade tornou-se amplamente valorizada como critério de qualidade. Além disso, a transmissão das imagens tornou-se mais fácil, inaugurando o conceito de cronomentalidade, o qual defende que o valor da notícia é diretamente proporcional a sua atualidade e instantaneidade de transmissão.

Nesse contexto, cresce a credibilidade das fotografias enquanto comprovantes de um fato, por isso, atrativas ao público. Desse modo, as fotos-choque potencializariam esses valores de credibilidade e de verossimilhança – seria como se, mostrando a realidade “nua e crua”, ficasse comprovada que a notícia estava representando “toda a verdade” da guerra. (CÓL, 2009)<sup>11</sup>

As fotos-choque são, portanto, a representação máxima da realidade das guerras e das tragédias. Sua principal função é mostrar sem disfarces todos os lados das cenas de horror que são produzidas durante os conflitos armados.

As fotos-choque e as coberturas de guerra também explicam a atenção desproporcional dada a determinadas regiões em detrimento a outras. Todo o destaque

---

<sup>11</sup> CÔL, Ana Flávia Sípoli. **Imagens de horror na mídia**: Disponível em <http://www.eca.usp.br/pjbr/arquivos>, acessado em 16/09/09

dado, por exemplo, aos conflitos da Faixa de Gaza, não é compatível com o tamanho de seu território físico. Um espaço tão pequeno não deveria, racionalmente falando, receber da mídia uma atenção maior do que grandes áreas do globo terrestre. Entretanto, há um interesse específico na região. Primeiramente deixo claro que não levaremos em consideração, nesta ponderação, os interesses políticos e financeiros do local. Naturalmente o mundo, e as mídias, são orientados a focar aquilo que lhe é mais rentável e interessante economicamente. A guerra de poderes, entretanto, não será o foco desta discussão.

Dito isto, retomamos a lógica por trás desta atenção aparentemente desproporcional à região. O lugar é palco de diversos conflitos armados, de guerrilhas, tiroteios, bombas e minas, o que acaba gerando, conseqüentemente, um número considerável de mortes violentas e de feridos. Tal fato rende notícias e fotos por conter um elemento que chama a atenção da população mundial. A cobertura de guerra é algo que fascina a sociedade, algo que muitas vezes é difícil de explicar. A reação dos leitores pode passar do espanto à admiração, da repulsa ao êxtase. Cada um tem a sua própria relação com notícias e fotos de mortes e tragédias, mas o que importa é que todos têm uma reação, seja ela positiva ou negativa. Dificilmente uma pessoa fica indiferente ao se deparar com notícias que envolvam violência. É isso, portanto, que motiva a busca por coberturas deste porte.

Com o fotojornalismo ganhando cada vez mais destaque, em especial com as coberturas de guerra, ele passou a ser visto como uma arma de denúncia e de serviço social. As fotografias, portanto, começaram a ser consideradas e classificadas como engajadas, como na Guerra do Vietnã, onde as imagens mostraram para os americanos e para o mundo o que de fato se passava na Guerra, causando inclusive protestos e indignações. Nesse caso, as fotografias funcionaram melhor do que as imagens televisivas, já que elas podiam ser vistas a qualquer hora e por quanto tempo o leitor do jornal quisesse. As fotos da Guerra do Vietnã se tornaram, portanto, reflexivas e críticas para a sociedade mundial, que passou a questionar o verdadeiro significado do conflito.

Algumas das fotos de guerra mais famosas da história foram feitas durante o conflito do Vietnã, como o caso da imagem de crianças correndo, aterrorizadas, em direção ao fotógrafo, tentando escapar de um bombardeio de Napal. No centro, uma menina corre sem roupa, com o corpo queimado e com o horror estampado no rosto. No fundo, são vistos soldados. A foto, que captura o drama das crianças correndo para se salvarem, rendeu a Nick Ut o prêmio Pulitzer de Fotografia em 1973.



Figura 3: Kim Phuc, nove anos, nua, sob bombardeio de Napalm. Foto de Nick Ut, tirada em 1972 no Vietnã<sup>12</sup>

Essa não era a primeira vez que uma imagem de guerra era reconhecida com o Pulitzer, uma das maiores premiações internacionais. Na década de 60 e 70 outras fotos do Vietnã foram merecedoras do prêmio, algumas exibindo cenas de dor ou do calor da batalha. Até hoje fotos de tragédias humanas ganham destaque da mídia e dos grandes prêmios, o que novamente suscita a questão da estética da morte.

Outra justificativa para a imensa fama das fotografias, em especial as de cunho denunciativo, é que, aparentemente, é mais fácil confiar em uma imagem do que em um texto. Apesar de ambos serem criações artísticas, sujeitas a pontos de vistas pessoais, as fotos detêm uma veracidade que nem sempre pode ser comprovada no texto. Seja qual for a intenção do autor do disparo da máquina, a fotografia revela a realidade, ainda que parcial. Portanto, fica mais difícil duvidar de uma imagem do que de um texto, que pode conter informações falsas.

Assim podemos entender o uso cada vez mais frequente da fotografia em coberturas relevantes. A foto nesse caso funciona como uma afirmativa e uma prova dos fatos. É inegável que uma matéria jornalística sem imagens do evento não tem a mesma credibilidade do que uma que ilustra o acontecimento.

---

<sup>12</sup> Disponível em <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/12/28/AR2007122800712.html>, acessado em 31/05/2010.

## 4 – AFINAL, O QUE É FOTOJORNALISMO?

O fotojornalismo é um conceito de foto utilizado para caracterizar as imagens usadas na imprensa, com objetivo de divulgar uma informação. Sendo assim, há uma diferenciação entre esse tipo de fotografia das demais, pois ela tem, muitas vezes, um caráter documental, ou seja, que visa registrar um determinado acontecimento ou fato relevante para a sociedade.

Atualmente, é difícil estipular parâmetros que definam o fotojornalismo padrão, pois a atuação do fotógrafo varia de acordo com o veículo onde trabalha, seu posicionamento, o teor da matéria, o tema da foto, entre outros motivos. Entretanto, é possível ainda assim distinguir a fotografia para a imprensa de outras fotografias técnicas.

De acordo com Jorge Pedro Sousa (1998), o conceito pode ser enunciado de duas formas distintas: *lato sensu* e *stricto sensu*. Sousa explica:

a) Fotojornalismo (*lato sensu*) — No sentido *lato*, entendemos por fotojornalismo a atividade de realização de fotografias informativas, interpretativas, documentais ou "ilustrativas" para a imprensa ou outros Project os editoriais ligados à produção de informação de atualidade. Neste sentido, a atividade caracteriza-se mais pela finalidade, pela intenção, e não tanto pelo produto; este pode estender-se das *spot news* (fotografias únicas que condensam uma representação de um acontecimento e um seu significado) às reportagens mais elaboradas e planeadas, do fotodocumentalismo às fotos "ilustrativas" e às *feature photos* (fotografias de situações peculiares encontradas pelos fotógrafos nas suas deambulações). Assim, num sentido *lato* podemos usar a designação fotojornalismo para denominar também o fotodocumentalismo e algumas fotos-ilustrativas que se publicam na imprensa.

b) Fotojornalismo (*stricto sensu*) — No sentido restrito, entendemos por fotojornalismo a atividade que pode visar informar, contextualizar, oferecer conhecimento, formar, esclarecer ou marcar pontos de vista ("opinar") através da fotografia de acontecimentos e da cobertura de assuntos de interesse jornalístico. Este interesse pode variar de um para outro órgão de comunicação social e não tem necessariamente a ver com os critérios de

noticiabilidade dominantes. (SOUSA, 1998)<sup>13</sup>

Dessa forma, o fotojornalismo varia de acordo com o tipo de mídia. O jornalismo diário exige na maioria das fotos o fotojornalismo em um sentido mais restrito, ou seja, imagens que busquem informar e explicar o texto, mostrando o acontecimento relatado. Porém veículos como revistas podem conter as chamadas feature photos ou o fotodocumentalismo, que é feito sem necessariamente registrar um evento ou notícia, mas sim ilustrar situações diversas. Seja como for, a atividade do fotojornalismo é bastante ampla e se designa principalmente a servir de testemunha de determinado evento.

O uso da imagem nos jornais também está associado à estética e ao design. Uma página bem diagramada, que utiliza recursos visuais variados, é mais agradável à leitura do que uma que contém apenas texto. Os elementos visuais ajudam a compor a página e apresentam a informação de forma mais clara, complementando o texto. Um analfabeto que não pode ler o texto das matérias pode compreender parte do contexto e do assunto tratado através da fotografia, que acaba funcionando como um recurso jornalístico de alta valia para tais veículos.

Além disso, podemos deduzir a importância de uma matéria de acordo com o espaço que ela ocupa na página do jornal. Com as imagens o processo é o mesmo. Uma foto que ocupa mais espaço no jornal indica que o assunto tratado por ela é de maior relevância. As matérias e fotos escolhidas para figurarem nas capas dos jornais também são consideradas mais importantes, e até mesmo as principais de todo o caderno.

Para conseguir chamar a atenção do editor do jornal e, principalmente, do público, a fotografia jornalística precisa conseguir contar uma história sem palavras. Ela precisa ser clara o suficiente para não despertar dúvidas sobre o fato.

Tamanha importância só foi conquistada pelo fotojornalismo a partir de 1904, quando o Daily Mirror lançou mão desse artifício. A partir daí, a fotografia de imprensa deixou de ter um caráter meramente figurativo e passou a ser tão importante quanto o texto, e o fotógrafo, tão ou mais cobrado que o repórter textual. Isso gerou uma verdadeira expansão da profissão e uma enorme demanda por fotos cada vez mais pontuais, que revelassem ‘furos’ e imagens inéditas (*scoop*). Nesse sentido, a demanda

---

<sup>13</sup> Disponível em [http://www.bocc.ubi.pt/pag/texto.php?html2=sousa-jorge-pedro-historia\\_fotojorn1.html](http://www.bocc.ubi.pt/pag/texto.php?html2=sousa-jorge-pedro-historia_fotojorn1.html), acessado em 07/06/2010.

por fotos espontâneas também começou a crescer, pois esse tipo de imagem mostraria mais realismo do que uma foto montada ou produzida.

O fotojornalismo permitiu, com o seu avanço, que se aproximasse do homem comum as tragédias mundiais, e acontecimentos de escala planetária. A curiosidade por saber não só o que acontecia localmente, mas agora também mundialmente, se tornou cada vez maior na medida em que os jornais eram alimentados com fotos. Lima (1989, p. 9) afirma, sobre a importância da fotografia, que “não é possível imaginar a imprensa sem a fotografia. [...]. Ela mudou a visão das massas. Até então o homem comum só visualizava os acontecimentos que ocorriam ao seu lado, na rua, em sua cidade”.<sup>14</sup> Com isso, houve uma verdadeira corrida para se buscar fotos cada vez mais extraordinárias, que saíssem do senso comum e capturassem o olhar do leitor em direção à fotografia.

Dentre as revistas que privilegiavam a fotografia em longas reportagens, podemos destacar a americana *Life* e a brasileira *O Cruzeiro*. Nelas, a fotografia ganhava um papel de destaque, e ocupava muitas vezes um espaço maior do que o destinado ao texto.

O jornalista inglês Dan Williams, correspondente da agência Reuters em Jerusalém, que cobriu os confrontos do Oriente Médio, afirmou que “se tiver sangue, dá notícia, e é disso que as pessoas querem saber. Violência fascina, e isso é uma verdade universal”<sup>15</sup>. Com isso ele atesta a importância das fotos-choque para o fotojornalismo mundial. A violência é um elemento que prende a atenção do leitor, e quando acompanhado por fotos, prende ainda mais. Ele ainda afirma que “fato em jornalismo é o que o jornalista vê”.<sup>16</sup> Isso traduz mais uma vez a suma importância da fotografia, em especial em coberturas de cunho histórico e importantes socialmente. Acompanhado de uma boa foto, que informe o máximo possível, o relato do jornalista torna-se mais convincente.

Afinal, a história, o acontecimento, nada mais é do que aquilo que é mostrado na mídia, e corroborado através de imagens. O papel do jornalista e do fotojornalista não é apenas de relatar, mas saber o que relatar e como relatar. Um acontecimento com uma foto desfocada, em um ângulo que não privilegie a informação principal do fato, acaba não tendo o mesmo papel de uma que seja auto-explicativa.

Com isso, a fotografia ganha contornos suspeitos, por poder privilegiar

---

<sup>14</sup> Citado in QUINTO, Maria Cláudia. “Imagens de morte na mídia impressa: o olhar do fotógrafo”, 2007

<sup>15</sup> Palestra realizada na ECO-UFRJ, no dia 23/09/2009, promovida pelo portal Comunique-se

<sup>16</sup> Palestra realizada na ECO-UFRJ, no dia 23/09/2009, promovida pelo portal Comunique-se

determinado aspecto de um evento, em detrimento de outro. O acesso cada vez maior à fotografia, e a demanda crescente por imagens, fez com que o produto jornalístico se expandisse para outras áreas além do documental e, fatalmente, se banalizando. O uso de fotografias em revistas de fofocas se tornou comum, em especial relacionado aos *fait-divers*, notícias que não possuíam caráter informativo, e sim de entretenimento, sendo, portanto, vazio de conteúdo. Nesse contexto é que se dá o surgimento dos paparazzi, que fogem do um pouco do caminho traçado do fotojornalismo. Os paparazzi são fotógrafos de celebridades, que ganham pelo seu trabalho de acordo com o grau de fama do fotografado e das situações encontradas. As fotos dos paparazzi podem ser considerada fotografia de imprensa uma vez que o seu uso é intencionalmente ser usado na mídia, porém o seu caráter informativo, antes priorizado, agora se esvai, pois apresenta imagens que não possuem nenhum valor de informação.

#### 4.1 – Fotojornalismo e sensacionalismo

A fotografia sensacionalista costuma ser descrita como aquela com caráter emotivo, com intenção de causar comoção e choque em quem às olha. Geralmente utilizada pela chamada imprensa marrom, fotos sensacionalistas podem abranger desde celebridades e nudez a cenas de violências, fazendo um grande apelo visual ao leitor.

Segundo Márcia Franz Amaral,

O sensacionalismo é um modo de caracterizar o segmento popular da grande imprensa, uma percepção do fenômeno localizada historicamente e não o próprio fenômeno. Corresponde mais à perplexidade com o desenvolvimento da indústria cultural no âmbito da imprensa do que um conceito capaz de traduzir os produtos midiáticos populares mais recentes. [...] Ficou muito relacionada ao jornalismo que privilegiava a superexposição da violência por intermédio da cobertura policial e da publicação de fotos chocantes, de distorções, de mentiras, e da utilização de uma linguagem composta por gírias e palavrões (AMARAL, 2005)<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> AMARAL, Márcia Franz. **Imprensa popular : sinônimo de jornalismo popular?** In: NP 01 – Jornalismo do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (INTERCOM). Brasília, 2006.

O sensacionalismo, portanto, confunde-se com a fotografia de choque, por esta última trazer imagens que a princípio causariam horror ao leitor, ao mesmo tempo em que aguça sua curiosidade. É necessário, portanto, deixar claro as suas diferenças.

Em primeiro lugar, devemos reconstruir o chamado jornalismo sensacionalista. Veículos ou programas considerados assim são comumente acusados de distorcer fatos e de exagerar em aspectos sensíveis a fim de causar emoção. Ao se afirmar isso, já se coloca em questão de que há uma maneira certa de fazer jornalismo ou de contar um fato. É uma utopia imaginar que coberturas jornalísticas sejam completamente imparciais, já que as fotos e os textos são sempre compostos de pontos de vistas de alguém. Além disso, é de se esperar que jornais voltados para diferentes segmentos da sociedade também tenham diferentes maneiras de serem feitos e de abordar as notícias. (AMARAL, 2006)<sup>18</sup>. Portanto, é um erro a generalização de que jornais populares são sensacionalistas ou de que imagens chocantes, de mortos ou que exibam momentos de dor também a são.

Assim sendo, deixamos claro que notícias ou enfoques sensacionalistas não estão obrigatoriamente atrelados a jornais de público de baixa renda e nem a imagens de conflitos e violência.

Caracterizaremos o modelo sensacionalista como os mencionados por Angrimani Sobrinho e Pedroso, de acordo como mencionado por Amaral.

“O sensacionalismo é tornar sensacional um fato jornalístico que, em outras circunstâncias editoriais, não mereceria esse tratamento.” Afirma o autor que se trata de “sensacionalizar aquilo que não é necessariamente sensacional, utilizando-se para isso de um tom escandaloso, espalhafatoso (1995, p. 16).” Sensacionalismo é, para o autor, a produção do noticiário que extrapola o real e superdimensiona o fato. Para Pedroso, o sensacionalismo é um modo de produção discursiva da informação de atualidade, processado [...] por critérios de intensificação e exagero gráfico, temático, lingüístico e semântico, contendo em si valores e elementos desproporcionais, destacados, acrescentados ou subtraídos no contexto de

---

<sup>18</sup> AMARAL, Márcia Franz. **Imprensa popular : sinônimo de jornalismo popular?** In: NP 01 – Jornalismo do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (INTERCOM). Brasília, 2006.



representação e construção do real social. (PEDROSO, 2001, p. 123)<sup>19</sup>

Disso podemos concluir que o sensacionalismo caracteriza-se por chamar a atenção do espectador para a notícia e o veículo de comunicação através de um discurso lingüístico próprio, composto pela valorização da emoção em detrimento da informação, a exploração do vulgar e do erótico e produção discursiva na perspectiva trágica, ridícula ou grotesca. (PEDROSO, 2001)<sup>20</sup>. Geralmente, o uso deste recurso pode ser considerado uma estratégia de venda, já que estimula a compra dos jornais e aumenta o índice de audiência. Nesses casos, os textos são construídos com elementos que visam exclusivamente à emoção, apelando para dramas individuais e familiares e o uso de palavras cuidadosamente escolhidas que trazem em si um significado explícito para quem lê.

Dessa forma, as imagens comumente terão um apelo mais forte pela estética dramática ou escandalosa, e um bom jogo de luzes que crie dramatização no ambiente. Uma foto e um texto sensacionalista mostram detalhes de maneira estrategicamente colocados para causar sensações no público, focando a notícia em um ângulo esdrúxulo.

Há diversos exemplos de casos na mídia nacional e internacional que acabam sendo um verdadeiro espetáculo para o telespectador. Tomaremos por base o caso da família Nardoni. No caso, uma criança de seis anos, Isabela Nardoni, cai da janela de seu prédio, morrendo instantaneamente. O caso chamou a atenção da mídia e da população, o que gerou uma série de reportagens, entrevistas e notícias sobre o acontecimento. Diariamente recebíamos doses de informação do caso, acrescido de imagens e detalhes extenuantes sobre os últimos minutos de vida da menina Isabela. Durante todo o processo investigativo, a mídia exibia não só os dados da polícia, mas também mostrava por todos os ângulos a reconstituição do crime e buscava nos parentes relatos emocionados sobre a morte da menina, que se prendiam a detalhes que nada acrescentavam em questão de informação. Com o depoimento do pai e da madrasta, eles logo se tornaram os principais suspeitos, e foram tratados como culpados por boa parte da imprensa, mesmo antes do julgamento.

Em artigo no Observatório de Imprensa, Luiz Antonio Magalhães (2008)<sup>21</sup> chega

---

<sup>19</sup> AMARAL, Márcia Franz. Disponível em [www.seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/download/.../4464](http://www.seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/download/.../4464), acessado em 01/06/2010.

<sup>20</sup> Idem

<sup>21</sup> Disponível em <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=479IMQ005>, acessado em 25/05/2010

a comparar o caso dos Nardoni com o caso da Escola Base, segundo ele, “hoje um exemplo estudado nas faculdades sobre o que não deve ser feito em matéria de jornalismo policial”. Para isso, o artigo mostra a capa do jornal Diário de São Paulo do dia 1º de abril de 2008, cuja manchete incrimina, ainda que indiretamente, o pai da criança, mesmo antes de haver um julgamento conclusivo.



Figura 4: Capa do jornal Diário de São Paulo, do dia 01/04/2008.<sup>22</sup>

Apesar do julgamento do caso ter sido realizado somente em 2010, os pais já haviam sido condenados pelo público e pela imprensa bem antes disso, como mostra a imagem acima. Apesar de não conter informações falsas, a maneira como foi exposta, principalmente por ter sido colocada em destaque na capa de um importante jornal, fere os princípios do jornalismo no que diz respeito à ética e presunção de inocência.<sup>23</sup>

O fim do caso se deu com a prisão do pai e da madrasta de Isabela, que também foi exibida exaustivamente em cadeia nacional, com imagens dos dois no carro da polícia e na delegacia, sendo usado até mesmo o recurso da leitura labial para saber o que se passava entre eles.

Nesse caso houve um apelo excessivo a emoção, trazido diariamente pelos jornais ao publicar fotos da criança em momentos felizes, enquanto o pai e a madrasta

<sup>22</sup>Disponível em <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=479IMQ005>, acessado em 03/06/2010

<sup>23</sup> Idem

eram retratados com semblantes sérios e frios, já previamente condenados pela opinião pública, endossados pela imprensa. Houve um bombardeio de informações que deixava os espectadores pregados na televisão e nas bancas de jornal a cada instante, querendo saber cada vez mais detalhes do apartamento de onde a menina foi jogada, em que condições se encontravam os pais etc.

Temos aí um claro exemplo de cobertura sensacionalista, que fornecia detalhes sob uma ótica parcial e que recorria à sensibilidade do telespectador, já que o foco do crime era a morte de uma criança de cinco anos. A mídia tratava o caso quase como forma de entretenimento para a família brasileira, como um filme dramático, onde o final era a prisão dos assassinos da pequena e indefesa Isabela.

Dessa forma, podemos concluir que o que separa a foto-choque da fotografia do sensacionalismo é na verdade o contexto em que é utilizada. Como disse Sontag, “todas as fotos esperam sua vez de serem explicadas ou deturpadas por sua legenda” (SONTAG, 2003, p. 14). Ou seja, uma fotografia pode dizer diversas coisas dependendo do texto que a acompanha. Além disso, a imagem sensacionalista nem sempre se limita a mostrar a dor e a tragédia humana. No caso mencionado, de Isabela Nardoni, não era comum na cobertura jornalística o uso de imagens sangrentas ou que mostrassem dor. Entretanto o apelo excessivo dado ao assunto, com o frequente uso das imagens dos suspeitos e do local do crime, pode ser caracterizado como uma cobertura sensacionalista.

Também podemos caracterizar o sensacionalismo como o exagero da mídia. Guy Debord, sobre isso, confirma a tese de que “[o espetáculo] é o âmago do irrealismo da sociedade real” (DEBORD, 2008, p.14), ou seja, é o real mostrado de forma espetacular, exagerada, teatralizada, para atrair as atenções da realidade.

Outros casos também exemplificam bem a questão sensacionalista na mídia brasileira, que atualmente é pontuada por alguns episódios específicos. Em alguns casos, o acontecimento é arrastado por vários dias, de modo que continue prendendo o leitor ou o telespectador à notícia, garantindo vendagem e audiência. Os fortes dramas nacionais, criados pelos responsáveis pelos veículos de informação, são geralmente expostos para a sociedade junto com um forte discurso social, incitando a população a querer consumir mais tais fatos, como forma de proteção contra a realidade.

Dessa forma, a informação é considerada uma mercadoria que ganha valor de acordo com as emoções que passam para o leitor, considerado seu mercado consumidor, e, portanto, nem sempre com compromisso com a verdade. A informação é

qualificada como rentável ou não, e as que possuem alta carga emocional acabam ganhando espaço na mídia. A exposição exacerbada da violência pelos jornais diários acaba alimentando também um falso medo da população, baseado em ilusões e em construções irreais da realidade. (LITVIN, 1997) <sup>24</sup>

Além do caso de Isabela Nardoni, podemos destacar outras ocorrências que ilustram bem o conceito de espetacularização do drama e da violência exacerbada. O sequestro do ônibus 174 mobilizou as emissoras de televisão e os veículos de comunicação de forma geral, que alcançaram altos índices de audiência com a cobertura integral de cada momento do sequestro, de todos os ângulos possíveis. O acontecimento foi exibido para todo o país, e mesmo pessoas sem ligação com os sujeitos envolvidos ou com o local da ação, se comoveram diante da televisão. <sup>25</sup>

Nesse caso, o sequestro se tornou o evento que tomou conta de toda a grade da programação, que exibia ao vivo todos os movimentos do sequestrador, o sofrimento das vítimas e a ação da polícia. O espetáculo se dá em frente às câmeras de TV, que transformam Sandro, o agente do sequestro, em uma celebridade instantânea e sujeito de uma série de relatos e pesquisas acerca de sua vida regressa. Até então, Sandro era apenas um menino de rua, invisível para a sociedade. Ele passa a existir quando aparece em frente às câmeras, quando tem o nome revelado e quando passa a ser assunto dos noticiários, dos vídeos e das reportagens. Durante as cinco horas que durou o sequestro, Sandro se tornou o protagonista de seu próprio espetáculo, transformando os passageiros do ônibus em personagens da sua história, contada minuto a minuto pelos repórteres.

No grande show, que culminou com a morte de Sandro e de uma das reféns, todos se transformaram em atores de seus próprios dramas, observados atentamente pelos espectadores de dentro de suas casas. O que interessava naquele momento eram as cenas do próximo episódio.

Em 2008, em Santo André, o jovem Lindemberg Alves fez refém sua ex-namorada, Eloah Pimentel e Nayara Silva, ambas de 15 anos, por cinco dias. O acontecimento mobilizou a mídia, que fez uma espécie de plantão em frente ao prédio onde o sequestro acontecia, e gravava quase 24 horas por dia toda a movimentação da polícia. O sequestro virou pauta de diversos programas, jornalísticos ou não, e acarretou

---

<sup>24</sup>Disponível em [http://tede.pucrs.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=666](http://tede.pucrs.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=666), acessado em 08/09/2009  
<sup>25</sup> Mello, Carlos de Brito. "O espetáculo e a vida infame em Ônibus 174". in Revista Eco-Pós-v9, n. 2, agosto-dezembro 2006. p139-153

em uma corrida pela audiência.

Um dos fatos que mais gerou controvérsia foi a entrevista feita pela apresentadora Sônia Abrão com o sequestrador. O fato dobrou a audiência do programa, passado na emissora RedeTV!, ficando em segundo lugar por alguns momentos, e virou notícia em portais de informação.<sup>26</sup>

Na época, os principais questionamentos eram quanto à ética da apresentadora em entrevistar o sequestrador, e sobre se sua atitude teria atrapalhado de alguma forma a ação da polícia. Apesar das imagens exibidas não serem de violência explícita, fica claro o interesse em manter no ar o crime – que por si só é de natureza violenta – e ainda chamar mais atenção para o acontecimento. Nesse momento, cabe questionar qual o real interesse em manter o fato na mídia: chamar a atenção da sociedade, informar ou alavancar a audiência? É inegável o impacto do caso para as redes de televisão. O próprio aumento de audiência das emissoras virava notícias, deixando o sequestro em segundo plano. De acordo com notícia divulgada no site TV Canal 13:

O evento jornalístico, que mobilizou todo o país, fez subir o termômetro das emissoras de tevê. E quem saiu na frente foi a Record, que ficou cerca de 40 minutos na vice-liderança, no horário posterior às 18h37. Nesse período, o canal deixou de exibir o desenho Pica-Pau para a entrada do SP Record, apresentado por Reynaldo Gotino. Para ser ter uma idéia, o canal do bispo Edir Macedo chegou a bater a concorrente por 22 a 15, durante um período. Os dados são resultado da audiência prévia na Grande São Paulo.<sup>27</sup>

O próprio site de notícias chama o acontecimento de um “evento jornalístico”. É dessa forma que muitos casos são vistos pela mídia. Com o escopo da tragédia, as mortes viram meros eventos de ordem jornalística, e deixam de ser problemas humanos para se tornar verdadeiros shows em frente à televisão. Nesses casos, não é levado em consideração o drama das pessoas que participam do ato, ou de suas famílias. Tudo é explorado exhaustivamente, inclusive o desfecho do caso, com a morte da menina Eloah.

---

26Sequestro garante audiência para o programa de Sônia Abrão , [http://odia.terra.com.br/cultura/htm/sequestro\\_garante\\_audiencia\\_para\\_o\\_programa\\_de\\_sonia\\_abrao\\_206482.asp](http://odia.terra.com.br/cultura/htm/sequestro_garante_audiencia_para_o_programa_de_sonia_abrao_206482.asp), e <http://ofuxico.terra.com.br/materia/noticia/2008/10/15/sonia-abrao-dribla-a-concorrenca-e-entrevista-sequestrador-92087.htm>, acessados em 15/03/2010.

27Disponível em <http://www.tvcanal13.com.br/noticias/record-supera-a-audiencia-da-globo-durante-sequestro-39337.asp>, acessado em 16/03/2010.

Pela internet, circularam fotos e notícias sobre o enterro de Eloah, inclusive como imagens da jovem no caixão. A dor e o drama da família continuaram rendendo notícias e boa audiência para os veículos, que permaneceram explorando o assunto repetidamente.

O assunto ainda foi tema de diversos debates – inclusive sobre a ética do jornalismo – por dias após sua morte. Entretanto, o caso já não faz mais parte do agendamento dos jornais e não é mais discutido, pois a mídia espera agora a nova tragédia para mobilizar a população e garantir mais audiência.

É inegável, portanto, que coberturas sensacionalistas ainda permeiem a mídia mundial. O apelo à emoção é um recurso que até hoje é utilizado para alavancar a audiência ou a venda de jornais.

Apesar do que foi mostrado, o uso de tal solução hoje é observado em menor escala ou menos escancarado do que em meados do século 20. Os casos considerados sensacionalistas são pontuais, usados em determinadas ocasiões, e não usados diariamente. Esse tipo de atitude vem caindo em desuso por alguns meios de informação, em especial os que se propõem sérios, ou que queiram alcançar uma classe social mais elevada. Como afirma Amaral,

Muitos produtos jornalísticos contornam o estilo “espreme que sai sangue”, e usam outros recursos para conectarem-se com o público popular como o entretenimento, o assistencialismo, o denunciismo, a prestação de serviços e a superexposição de pessoas comuns e das celebridades. Muitos produtos informativos populares, ao abandonarem as falsas informações e o exagero, passam também a apostar na sua credibilidade, conceito antes considerado privilégio da imprensa de referência. (AMARAL, 2008)<sup>28</sup>

## 4.2 O fotojornalismo e os dramas sociais

Muitas vezes o estilo de fotojornalismo social e de denúncia é confundido com falta de ética e/ou moral por parte do fotógrafo. A estetização da miséria é a principal crítica feita a fotos que revelam temas ligados à pobreza e infortúnio alheio. Afinal,

<sup>28</sup> AMARAL, Márcia Franz. Disponível em [www.seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/download/.../4464](http://www.seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/download/.../4464), acessado em 01/06/2010.

cada produção artística se sustenta em bases estéticas, e, portanto, obras como a de Sebastião Salgado, que privilegiam a miséria alheia, são constantemente motivos de controvérsia por estarem estilizando a pobreza de certa forma. A validação das críticas quanto a essa estetização, entretanto, foge dos limites deste trabalho.

O que queremos levantar é que muitos às vezes questionam o ato do profissional em registrar passivamente as cenas de violência, em vez de interferir. Porém, o fato de exibir de maneira nua e crua o que se passa diante das câmeras não transforma a fotografia em algo indecente, já que imoral é a cena, e não a foto, o que exige de culpa o fotógrafo. Nos anos 70, o teórico Roland Barthes (1990) escreve o livro “A Câmara Clara”, onde faz reflexões sobre a imagem fotográfica e afirma que o horror não está propriamente na fotografia, e sim em nossa observação da imagem.

Outra questão levantada é a respeito da banalização da violência, fomentada pelo excesso de fotografias com esse teor. Novamente podemos isentar de culpa o fotógrafo, pois ele nada mais faz do que registrar cenas que de fato acontecem, e ignorar tais acontecimentos seria fechar os olhos para a realidade. A banalização da violência não é o fotógrafo quem faz, mas sim as próprias ações violentas, que em excesso, a tornam habitual. Deixar de fazer tais fotos anularia o jornal, que tem como função mostrar a realidade à população. As pessoas constantemente não enxergam o que acontece a sua volta. Protegidas por uma espécie de bolha social, que nos encerra dentro de um mundo próprio, que nós mesmos criamos, não têm acesso normalmente a muitas das mazelas de um povo que habita o mesmo espaço que nós. Corroborando esta ideia, Sontag afirma que “as fotos são meios de tornar “real” (ou “mais real”) assuntos que as pessoas socialmente privilegiadas ou simplesmente em segurança, talvez preferissem ignorar” (SONTAG, 2003, p. 12). O jornal vem justamente para chamar a atenção para coisas que acontecem a nossa volta e que não enxergamos. O jornal, através desse fotojornalismo de denúncia, nos faz enxergar uma realidade que está próxima, mas ao mesmo tempo, longe de nós.

Voltamos então novamente à pergunta sobre as atitudes do fotógrafo. Diante de uma cena de violência e/ou morte e/ou dor, qual deve ser o papel do fotógrafo? O profissional Marcelo Carnaval dá a sua versão para a resposta desta pergunta, no documentário de Planel (2006). Ele dá a seguinte declaração:

Você fica torcendo para que aconteça o bem. Se

acontecer o mal, você espera fazer um bom registro daquilo. Nenhuma foto vale uma vida. Se puder usar a máquina para evitar que alguém se afogue, eu vou usar. Mas se não conseguir, que pelo menos aquela vida esteja valendo uma boa foto.<sup>29</sup>

Enquanto fotógrafo, o profissional tem como dever fotografar, assim como o médico tem como dever salvar vidas, e o professor, de lecionar. O repórter fotográfico estaria, portanto fazendo o seu papel ao registrar em sua câmera as cenas que se passam diante dele. Essa seria a ação esperada dele como profissional, porém, como ser humano ele não deveria interferir e impedir o sofrimento dos outros? A respeito disso, podemos verificar que ação do fotojornalismo vai mais além do que uma ajuda momentânea. Uma fotografia serve como denúncia para acontecimentos que não tomaríamos conhecimento se não fosse pelo fotógrafo. A foto publicada traz questionamentos e ações a serem feitas para coibir que tais atos voltem a acontecer. Se o fotojornalista tivesse simplesmente interrompido o ato em vez de fotografar, estaria impedindo uma tragédia, mas ao fotografar, pode impedir diversas outras tragédias futuras.

Em janeiro de 2000, por exemplo, um vazamento de óleo da Petrobrás despejou 1,3 mil toneladas do produto nas águas da Baía de Guanabara. Não foi o primeiro, nem certamente o último acidente do tipo a acontecer, porém este teve grande repercussão na mídia e nos lares brasileiros. Talvez fosse difícil de calcular mentalmente o quanto 1,3 mil toneladas de óleo na Baía representem fisicamente, porém uma imagem é capaz de demonstrar todo o estrago feito ao meio ambiente com o acidente. A foto em questão, do fotógrafo Domingos Peixoto, mostra um pássaro agonizando coberto de óleo, às margens da Baía. A imagem percorreu o Brasil e o mundo e deixou em evidência um assunto que poderia ter menos atenção da população, não fosse o teor chocante da foto.

---

<sup>29</sup> PLANEL, Guilherme. 2006. “Abaixando a máquina: ética e dor no fotojornalismo carioca”





Figura 4: “Agonia da Natureza”. Foto tirada por Domingos Peixoto, no Rio de Janeiro, em 2000<sup>30</sup>

Com esta foto, Domingos Peixoto recebeu os prêmios Líbero Badaró e Firjan, além de menções honrosas nas premiações Embratel, Esso, Talento Publicitário e Internacional das Nações Unidas em Meio Ambiente.<sup>31</sup>

Ana Flávia Sípoli Cól, em artigo para a Revista PJ:BR, da USP, declara que a fotografia de choque é erroneamente confundida com uma fotografia de utilidade pública e que tais imagens

pecam quanto à informação, embora, prestem-se a informar. Afinal, a mutilação dos corpos é a consequência mais provável e previsível de eventos catastróficos e acidentes, naturais ou provocados. Quando o produtor, em busca das “cenas jamais vistas, ‘informativas’” (Cf. Flusser, 2000, p. 35), opta por esse tipo de imagem que mostra a degradação de modo escancarado, está fazendo uma escolha simplificada; e, quando o editor resolve publicá-la, está contribuindo para o nivelamento por baixo do uso de imagens no jornalismo.(CÓL, 2009)<sup>32</sup>

Não podemos classificar as fotos como simplistas, justamente por exigirem diversas questões de ordem complexa por parte do fotógrafo. Apesar de algumas vezes a foto final seja resultado de uma “sorte” do fotógrafo (no lugar certo, na hora certa), afirmar que a escolha do foco da câmera é simplista é muito limitado. Tal escolha

<sup>30</sup>Disponível em <http://www.abi.org.br/paginaindividual.asp?id=531>, acessado em 25/05/2010.

<sup>31</sup>Idem

<sup>32</sup>Disponível em [http://www.eca.usp.br/pjbr/arquivos/artigos11\\_d.htm](http://www.eca.usp.br/pjbr/arquivos/artigos11_d.htm), acessado em 01/06/2010

envolve profissionalismo e coerência do fotojornalista, que precisa estar preparado para situações de risco e que precisa ter consciência do eco que sua foto terá.

De acordo com uma entrevista realizada com o fotógrafo Domingos Peixoto, do Globo, ele afirma que há limites para o fotojornalista na questão da ética e da proximidade com o objeto fotografado.

Naturalmente há um limite para saber até onde se deve ir para conseguir foto. Existe uma preocupação em não ultrapassar a linha que separa o bom-senso do abuso da dor. Mas essa linha é muito tênue e somente os anos de experiência podem nos fornecer. Talvez um fotógrafo jovem e inexperiente fique mais confuso, mas quando se lida com isso por muito tempo, o tal limite penetra na nossa cabeça e passa a ser uma coisa intrínseca. (PEIXOTO, 2010)<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Em entrevista concedida à autora no dia 19/05/2010

## 5. O FIM DO APARTHEID PÔE EM CENA O “BANG BANG CLUB”

Em 1990, a libertação de Nelson Mandela deu fim ao período de segregação entre negros e brancos na África do Sul conhecido como Apartheid. Apesar disso, o país não se viu em um período de paz: pelo contrário, os anos entre a libertação de Mandela e sua eleição por vias democráticas quatro anos depois seriam tomados por brutalidades e horror. Além da divisão entre negros e brancos que perdurou, ainda que clandestina, na cultura da sociedade, os próprios negros criaram facções rivais em uma constante guerra civil que incluiu mortes, assassinatos, estupros e outras violências. Só neste período são estimadas mais de 14 mil mortes na periferia de Joanesburgo.

Apesar de brancos, os quatro fotógrafos (Greg Marinovich, Kevin Carter, Ken Oosterbroek e João Silva) se envolvem nos distritos negros e presenciam um dos períodos mais sangrentos da África do Sul. Suas fotos ficaram famosas no mundo todo, algumas sendo inclusive premiadas não só localmente como internacionalmente.

Com a fama, uma revista africana os nomeou Clube do Banguê Banguê, em uma referência as suas constantes presenças nos conflitos locais, que muitas vezes envolviam tiroteios ou agressões. A postura do chamado Clube influenciou outros fotógrafos que também cobriam as guerras do país e gerou contratos com grandes agências de notícias ou revistas internacionais, que publicavam suas fotos e consagrando seus nomes no mundo da fotografia.

O tema virou um livro, escrito por Greg Marinovich e João Silva, intitulado “O Clube do Banguê Banguê. Instantâneos de uma guerra oculta”. No próprio prefácio, os autores revelam algumas das angústias ao escrever sobre o período.

Descobrimos que um dos elos mais fortes entre nós eram perguntas relativas ao aspecto moral do que fazemos: quando é que você aperta o botão do obturador e quando você deixa de ser fotógrafo? Descobrimos que a câmera nunca foi um filtro que nos protegia do pior que testemunhávamos e fotografávamos. Pelo contrário: parece que as imagens ficaram impressas não só em nossos filmes, mas também em nossas mentes. (MARINOVICH, 2001, p. 12)

Tal reflexão pode ser a mesma de muitos fotógrafos de guerra, que sentem um

pouco a perda da sua própria humanidade a cada dia em que se aventuram em busca de boas fotos. As imagens são fortes e numerosas, e contam uma história que normalmente ganharia pouco destaque na mídia internacional não fosse os fotógrafos que se empenhavam na busca de mostrara verdade.

Através das fotos, foi mostrada uma crueldade que somente são mostradas em tempos de guerra. Apesar de não haver uma guerra declarada na África do Sul neste período, as atrocidades, ataques e assassinatos eram intensos e constantes, em especial nas regiões mais pobres do país.

As imagens capturadas pelas câmeras do grupo contribuíram, então, para divulgar crimes que passariam despercebidos, como o assassinato de um bebê de nove meses a golpes de machado, durante um ataque que também matou dezenas de pessoas. Também podemos atribuir aos quatro fotógrafos a divulgação de uma prática cruel de assassinato, chamada de “necklacing”. A prática consistia em colocar um pneu no pescoço do inimigo, embebido em gasolina, para depois incendiá-lo. Kevin Carter presencia, na década de 80, um ritual que consistia no assassinato de uma jovem através deste método, um castigo público por ela ter traído a comunidade onde vivia por supostamente namorar um policial e colaborar com o Estado, considerado traidor do povo sul-africano. Ao observar a morte da jovem, Kevin registra o episódio com sua câmera e revela suas impressões do acontecido.

Fiquei atônito com o que fizeram. Mas aí as pessoas começaram a falar sobre aquelas fotos; elas causaram sensação. Então achei que talvez não tivesse agido tão mal assim. Ser testemunha de uma coisa horrível como aquela não foi necessariamente tão horrível. (CARTES, *apud* MARINOVICH, 2001, p. 62)



Foto 5: Execução pública de uma jovem por necklacing, em meados dos anos 80. Foto de Kevin Carter

Este é um primeiro questionamento sobre a importância das fotos de caráter cruel e chocante, e as consequências de tais imagens. O envolvimento nos conflitos gerou uma série de reflexões, tanto por parte dos próprios fotojornalistas, quanto pela população mundial. E o principal questionamento era o papel dos fotógrafos em situações que envolviam drama e sofrimento. Ao presenciar uma cena de assassinato, qual deveria ser a prioridade do fotógrafo: socorrer a vítima ou fotografar?

Greg, Kevin, Ken e João viraram celebridades mundiais graças a suas fotografias de mortes cruéis e execuções humanas. Dois deles, Greg e Kevin, foram ganhadores do Prêmio Pulitzer, o mais importante da área, durante o período entre 1990 e 1994. Em todo o mundo, as pessoas se emocionavam com as fotos, que eram aclamadas como verdadeiras obras de arte da fotografia. O que se passava nos quatro fotógrafos sul-africanos, porém, era o dilema ético sobre o que se passava em seu próprio país, em frente aos seus próprios olhos.

O dilema culmina com um episódio marcante na vida de Kevin. O fotógrafo, em 1993, vai ao Sudão para mais um trabalho. Em meio às fotos de pobreza que encontrava no local, uma cena chamou sua atenção.

Ao ouvir um choro, Kevin encontra uma criança deitada no chão, que aparentemente estaria indo ao Centro de Nutrição montado para atender a população.

Esquálida e muito debilitada, a criança parecia não conseguir se agüentar para chegar ao seu destino. Próximo a ela estava um abutre, que a espreitava por perto. Segundo relatos do próprio Carter, ele levou cerca de 20 minutos para conseguir fazer a foto perfeita, esperando que o animal abrisse suas asas. O abutre não se moveu e a foto foi feita mesmo assim.



Foto 6: Abutre espreita criança a beira da morte no Sudão. Foto de Kevin Carter<sup>34</sup>

Eufórico com a foto conseguida – vendida para o New York Times, e veiculada na edição de março de 1993 – Carter foi da alegria ao desespero. O impacto da imagem era altíssimo e o jornal recebeu dezenas de ligações querendo saber sobre a criança e seu destino. Era inevitável que Kevin não fosse questionado sobre o assunto, tema que ele evitava responder. O fotógrafo foi condenado socialmente diversas vezes por ter esperado tanto tempo enquanto observava a criança e o abutre, e nunca ficou exatamente claro sobre o que aconteceu. Segundo o próprio, o abutre foi afastado por ele, mas sua agonia era latente mesmo assim.

No ano seguinte, a foto ganhava o prêmio Pulitzer, o que não foi motivo para Kevin comemorar. Ainda abalado com toda a repercussão da foto, Kevin não conseguia escapar da pergunta que lhe era feita por todos que encontrava: o que havia feito pela criança, após o clique da máquina? A questão o atormentou por toda vida. Aos 33 anos,

<sup>34</sup>Disponível em

[http://fotografeumaideia.com.br/site/index.php?option=com\\_content&task=view&id=624&Itemid=137](http://fotografeumaideia.com.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=624&Itemid=137)  
Acessado em 23/06/2010

Kevin se suicida e registra sua raiva por ter feito a foto.

Uma carta de sua autoria deixada em ocasião de sua morte dizia:

Estou deprimido... Sem telefone... Sem dinheiro para o aluguel.. Sem dinheiro para ajudar as crianças... Sem dinheiro para as dívidas... Dinheiro!!!... Sou perseguido pela viva lembrança de assassinatos, cadáveres, raiva e dor... Pelas crianças feridas ou famintas... Pelos homens malucos com o dedo no gatilho, muitas vezes policiais, carrascos...<sup>35</sup>

A referência à foto é clara. Perseguido não só pela sociedade, mas também por sua própria consciência, Kevin não resiste a tantos questionamentos e cobranças. O fato ressuscitou novamente a questão já tantas vezes debatida sobre a ética do fotógrafo. Qual deveria ter sido a postura de Kevin em relação à cena? O fotógrafo, neste caso, acaba interiorizando uma enorme dívida perante a sociedade. As fotos-choque do grupo eram consideradas grandes denúncias, e, portanto, os fotógrafos acabavam, por vezes, recebendo a sina de heróis ou salvadores, que trabalhavam em função da sociedade.

Não há dúvidas, entretanto, que as fotos do grupo, inclusive a do Sudão, fizeram a diferença em uma época marcada por conflitos extremamente violentos na África. Não fosse por eles, o mundo não tomaria conhecimento da realidade do continente, que geralmente é esquecido e deixado de lado nas pautas internacionais.

Uma das consequências positivas mostradas no livro, em relação à fotografia feita por Kevin no Sudão, é sobre a reação das crianças de uma escola japonesa em Tóquio. No dia da morte de Kevin, chegou a sua casa um pacote de cartas das crianças, que falavam sobre a foto. As cartas contavam, nas palavras delas, o sentimento que havia ficado ao ver a imagem, suas impressões e considerações. Além disso, um leitor do jornal japonês Asahi Shimbun escreveu uma carta ao jornal a respeito da foto. Diz a carta

Mal posso acreditar que eu tenha sido a única pessoa a considerar severas demais as críticas a Mr. Carter por 'não ter salvado a criança antes de tirar a foto'. Não paro

---

<sup>35</sup> Disponível em

[http://fotografeumaideia.com.br/site/index.php?option=com\\_content&task=view&id=624&Itemid=137](http://fotografeumaideia.com.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=624&Itemid=137)  
Acessado em 23/06/2010.



de rezar para que Mr. Carter tenha encontrado a paz no céu. Ele nos deixou uma foto que nos expôs a uma cena triste demais para ser ignorada (NAKAJIMAA *apud* MARINOVICH, 2001, p. 260).

O que a carta do leitor japonês faz é aliviar a dor moral a que um fotógrafo pode passar em situações como a vivida por Kevin. Não há dúvidas de que a pressão exercida pela sociedade sobre sua reação diante da cena da menina e do urubu o levou à morte, somado a diversos outros elementos pessoais. É compreensível tal pressão, porém há que se destacar que muitas vezes uma foto traz mais consequências positivas do que um simples gesto do profissional. A foto do Sudão é um claro exemplo disso. Sem querer entrar no mérito da atitude de Kevin e no debate sobre o que deveria ser feito em relação à menina, é importante ressaltar que a fotografia teve um impacto imenso no mundo todo. Ela pode ter servido como alerta para muita gente sobre o que estava acontecendo em um continente tão distante da realidade social e econômica de muita gente. A foto é como um balde de água fria que revela as mazelas de um povo geralmente esquecido pelo resto da população mundial.

Além de Kevin, Greg também teve suas fotos reconhecidas pelo prêmio Pulitzer. Uma delas registra um homem sendo queimado vivo enquanto recebe um golpe na cabeça.



Foto 7: Homem queimado vivo enquanto recebe um golpe na cabeça. Foto de Greg Marinovich.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Disponível em <http://blogs.dailyrecord.com/photojournalist/2009/03/16/bang-bang-club/>, acessado em 08/07/2010



A foto gerou também uma série de debates e reações ao redor do mundo. Houve discussões em jornais internacionais sobre se a foto deveria ou não ser publicada devido a seu teor violento e sangrento. Segundo Greg, muitos jornais já estavam se opondo à publicação de tais fotos por não considerarem coerentes com sua linha editorial e com o público que queriam alcançar. Por outro lado, outros veículos e editores acreditavam que as fotos precisavam ser mostradas, e cabia ao leitor a decisão de censurá-las ou não em seu dia-a-dia.

Para eles, o sofrimento das pessoas, e seus próprios, eram abrandados com a idéia de que aquelas fotografias poderiam fazer a diferença, já que denunciariam para o mundo os horrores que aconteciam na África do Sul naquele período. O mundo, em contrapartida, consumia cada vez mais aquelas fotos, com conteúdos inéditos para grande parte da população.

O Clube do Banguê Banguê teve um papel de extrema relevância para a África do Sul. As histórias contadas pelas fotografias do grupo, bem como de outros fotógrafos que atuavam na região, rodaram ao mundo e as condições em que os habitantes do país agüentavam foram transmitidas em jornais internacionais, sensibilizando o mundo e as organizações de ajuda humanitária.

Além disso, elas contribuíram para aprofundar o debate sobre o uso de tais imagens na imprensa e sobre a ética do fotógrafo. O envolvimento emocional dos fotógrafos com os fotografados era enorme, e muitas vezes revelavam a intimidade dessas pessoas, em seus momentos de dor e sofrimento. O teor das fotos as colocam caracterizadas como verdadeiras foto-choques, pois não havia nenhum tipo de censura quanto ao tema da imagem. A morte e a tragédia eram mostradas de forma explícita pelas lentes da câmera, e eram justamente tais fotos as que mais repercutiam pelo mundo.

Entretanto, há todo um contexto político e social ao quais os fotógrafos estavam inseridos. Aquele momento tinha grande significado para os fotógrafos, que se dedicaram a percorrer áreas e regiões mais pobres de seu país – e de outros países africanos – que se encontravam em constante conflito civil por acreditarem no seu papel perante a sociedade. As fotos, portanto, representam mais do que apenas um trabalho a ser realizado.

Há nesse contexto uma busca incessante pelas fortes cenas de ação, as que podem render boas fotos. Isso acaba fazendo com que eles se envolvam a tal ponto de ignorarem o risco que correm por estar em determinados locais e se sujeitem a

arriscarem a vida em meio a tiroteios e conflitos armados.

Isso é revelado no livro quando mostra que Greg é baleado durante uma cobertura de confronto em Thokoka, mesma região onde morre Ken Oosterbroek, que também atuava na cobertura do conflito. Nesse caso, a falta de percepção do perigo foi tanta que levou à morte do fotógrafo, e ao ferimento do outro. Greg, em seu relato, afirma

Havia aceitado a possibilidade intelectual, até a probabilidade de ser ferido um dia, mas num nível emocional eu me sentia intocável, imortal. A ilusão de segurança, que era apenas a ausência de ferimento, fora destruída de maneira inesperada e revelava uma vulnerabilidade inimaginável. Fizera-se em pedaços a patética crença de que eu estava no comando de mim mesmo, de meu próprio destino e de meu ambiente imediato. (MARINOVICH, 2001, p. 208)

Em uma das coberturas em que trabalharam juntos, Greg e Ken foram atingidos em meio ao confronto. No mesmo instante, João se pôs a fotografar os amigos feridos, como um reflexo de seu instinto de fotojornalista. Baleados, Greg e Ken foram levados para o hospital, porém Ken não resistiu aos ferimentos e morreu, deixando João arrasado e arrependido de ter feitos as fotos do amigo.



Foto 8: Greg é atingido por uma bala e socorrido pelo colega James Nachtwey,

enquanto ao fundo, João fotografa Ken ferido mortalmente e sendo carregado por um oficial da Força Nacional pela Manutenção da Paz e pelo colega Gary Bernard, em 1994. Foto de Juda Ngwenya.

Há, portanto, a mesma tensão e adrenalina que os move em busca de fotos, e de cenas chocantes que podem servir de retratos da realidade cruel que o país vinha passando. Essa adrenalina ultrapassa qualquer noção real de perigo e resulta em episódios não muito felizes para estes profissionais.

Podemos então enumerar assim as principais reflexões e pensamentos a respeito deste tipo de fotojornalismo:

- Qual deve ser a responsabilidade do fotógrafo ao se deparar com cenas de caráter violento e trágico?
- Qual deve ser a prioridade em um momento extremo: fazer a foto ou socorrer a vítima?
- Qual é o momento em que o fotógrafo deixa de ser puramente profissional e passa a ser puramente humano, em relação à observação de atos bárbaros?
- Qual(is) é(são) a(s) consequência(s) de uma fotografia de choque?
- A(s) consequência(s) da publicação da imagem é(são) maior(es) do que a não publicação?
- Qual é o objetivo de publicar uma imagem chocante de guerra?

Estes questionamentos são a base de uma reflexão sobre a necessidade de registrar tais eventos violentos e sua posterior publicação na grande imprensa. Além disso, é importante destacar que o dilema sobre ajudar a vítima ou fotografar primeiro é recorrente em fotógrafos que presenciam tais cenas.

Tal dilema é recorrente na narrativa do livro. Em determinado trecho, Marinovich afirma:

Eu tinha muitas idéias de reportagens que ninguém encomendava. Logo aprendi a máxima do jornalismo: onde há sangue, há manchete. Os jornais não hesitavam em mandar fotógrafos para as zonas de guerra, mas não estavam interessados em ensaios sobre a vida dos ciganos na Europa Ocidental.(MARINOVICH, 2001, p. 54).

Tal depoimento revela que há uma preocupação por parte dos fotógrafos com temas sociais e diferentes. Eles, porém, ficam limitados aos jornais e agências que contratam os seus serviços. Por depender do dinheiro, eles se sujeitam às vontades impostas por seus contratantes, que, em geral, pedem fotos com conteúdo impactante.

## 6. FOTOJORNALISMO E CONFLITOS SOCIAIS NO BRASIL

A fotografia, apesar de existente desde o final do século 19, ganhou força no século 20, especialmente na categoria de fotojornalismo. As revistas ilustradas surgiram já em 1880, porém os jornais começaram a utilizar esse recurso no início do século 20, tendo aparecido primeiramente no periódico inglês Daily Mirror, em 1904, e se consolidando no mercado na década de 30.<sup>37</sup>

No Brasil não foi diferente. As revistas ilustradas surgiram no início dos anos 1900, como por exemplo a revista O Cruzeiro, que nasceu em 1928, e chamava a atenção pelas suas grandes reportagens, sempre recheadas de imagens. Essa revista gerou uma verdadeira revolução nos periódicos ilustrados, que viram necessário refazer sua estética visual, para acompanhar as tendências mundiais no que dizia respeito à reportagens ilustradas.<sup>38</sup>

Assumindo o modelo internacional, sob forte influência da revista Life, o fotojornalismo de O Cruzeiro criou uma escola que tinha entre os seus princípios básicos a concepção do papel do fotógrafo como 'testemunha ocular' associada à idéia de que a imagem fotográfica podia elaborar uma narrativa sobre os fatos. [...] O texto escrito acompanhava a imagem como apoio, que no mais das vezes, ampliava o caráter ideológico da mensagem fotográfica. Daí as reportagens serem sempre feitas por um jornalista, responsável pelo texto escrito, e por um repórter fotográfico, encarregado das imagens, ambos trabalhando conjuntamente. No entanto, somente a partir dos anos 40 o crédito fotográfico será atribuído com regularidade nas páginas de revistas e jornais. (MAUAD, 2004)<sup>39</sup>

Os muitos anos de história do fotojornalismo brasileiro formaram grandes nomes e grandes fotos. Em 1962 foi aberta uma agência pioneira de fotografia, a Image, criada pelos fotógrafos Flávio Damm e José Medeiros, um marco para a história do fotojornalismo no país.<sup>40</sup>

Atualmente, o uso de imagens nos periódicos nacionais é frequente e já está

<sup>37</sup>Disponível em <http://www.comciencia.br/reportagens/memoria/12.shtml>, acessado em 03/06/2010.

<sup>38</sup>Idem

<sup>39</sup>Idem

<sup>40</sup>Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-90742005000200003&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-90742005000200003&script=sci_arttext), acessado em 03/06/2010.

incorporado ao jornalismo. Raras são as matérias que não incluem foto. As manchetes da primeira página dos jornais são sempre acompanhadas por imagens, usualmente em tamanho grande. Hoje o estudo do fotojornalismo faz parte dos estudos de mídia de modo geral, o que demonstra a importância dos profissionais de fotografia nos veículos jornalísticos.

Nos jornais, as fotografias criam narrativas visuais que muitas vezes são melhor absorvidas do que o próprio texto, e servem de guia de leitura, pois orienta o olhar do leitor pela página. Além disso, o uso de imagens nos jornais amplia o seu público, pois pessoas que antes não compreendiam as notícias escritas (como analfabetos), poderiam agora acompanhar o periódico de acordo com suas imagens.

O fotojornalismo pode ser separado em diversas vertentes, mas para este trabalho focaremos no fotojornalismo social, que abrange o tipo de fotografia sobre o cotidiano, sobre a cidade e sobre os acontecimentos urbanos, como tragédias e conflitos.

### **6.1 Ética e dor no fotojornalismo carioca**

No Rio de Janeiro, mas especificamente, é comum cenas de tiroteios, assaltos e roubos a mão armada em diversos pontos da cidade. Muitas operações policiais em morros controlados por traficantes viram pautas dos jornais, e acabam demandando a cobertura não só por repórteres, mas também por fotógrafos.

Esse tipo de situação é comum de ser encontrado nos jornais cariocas. Fotógrafos costumam ter que lidar com isso quase diariamente, e precisam encarar os dilemas éticos que encontram ao fotografar conflitos. Por ser, antes de qualquer coisa, o seu trabalho, a necessidade de clicar cenas de dor acaba ultrapassando os próprios sentimentos da pessoa por trás da câmera.

O documentário “Abaixando a Máquina”, de Guilherme Planel (2006), revela o outro lado das fotografias de choque dos jornais cariocas ao dar voz aos fotojornalistas que atuam nesse segmento na cidade. O filme suscita questões sobre a ética destes profissionais e os questionamentos diários sobre sua profissão e sobre o que documentam diariamente. É também no filme que extraímos uma definição do trabalho dos fotojornalistas de acordo com os próprios. O fotógrafo Alcyr Cavalcanti declara que

Dentro da profissão do fotojornalismo, ele [o fotojornalista] tem que procurar registrar a realidade. E a realidade muitas vezes é dura, ela é contra, às vezes, contra nossos princípios, mas a pessoa deve procurar registrar aquilo. Porque afinal de contas o mundo é assim mesmo.<sup>41</sup>

Essa declaração já nos mostra o ponto de vista dos profissionais do ramo, ou seja, que a profissão tem como fundamento o registro da realidade, seja ela qual for, e independente da sua moral e do que o fotógrafo considera como normal. A fala de Cavalcanti também deixa expresso um certo conformismo com sua realidade. Ao afirmar que “o mundo é assim mesmo”, o fotógrafo demonstra que não há pretensão de mudar a realidade, apenas de a registrar. Neste caso, o profissional parece ignorar quais seriam os possíveis impactos de suas fotos e se elas têm a capacidade de promover alguma mudança na sociedade.

Ainda podemos destacar a declaração do fotógrafo Michel Filho, que afirma que “o fotojornalista não está lá [nas coberturas externas] para fazer o que o jornal quer, não está ali para fotografar o que as pessoas pedem. A gente está lá para fotografar aquilo que vemos, aquilo que constatamos.”<sup>42</sup>

Podemos extrair desta declaração que não há, portanto, uma vontade própria do fotógrafo de fazer sensacionalismo com suas fotos. Em sua visão, seu trabalho consiste no de registrar o que se está vendo, e não criar situações que possam ser usadas de forma apelativa pela mídia. O uso das fotos pelos jornais, e o conteúdo textual utilizado junto com a imagem, ultrapassa em partes a responsabilidade do fotógrafo.

O filme mostra também que os fotógrafos que precisam lidar com esse tipo de situação também sofrem com as cenas que observam e chegam a pensar em largar a profissão. No documentário, a repórter fotográfica Wânia Corredo afirma

Eu costumo dizer que, por trás da minha câmera tem um ser humano extremamente sensível. Eu sinto a dor. Eu sou mãe, filha, esposa, amiga... Tem horas em que realmente a dor é tão profunda que dá vontade de parar e tentar tocar em alguém.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> PLANEL, Guilherme. 2006. “Abaixando a máquina: ética e dor no fotojornalismo carioca”

<sup>42</sup> Idem

<sup>43</sup> PLANEL, Guilherme. 2006. “Abaixando a máquina: ética e dor no fotojornalismo carioca”

Também sobre o assunto, o fotógrafo Domingos Peixoto, ele revela o motivo que o mantém na profissão.

O que importa para mim é o retorno que tenho com meu trabalho. Não o retorno material ou financeiro, mas o retorno emocional, como pessoa. Sempre que penso em parar acontece algo que me motiva a continuar, a permanecer nesta luta. (PEIXOTO, 2010)<sup>44</sup>

Segundo ele, muitas vezes cria-se um laço entre o repórter fotográfico e o objeto da fotografia, que fornecem ao profissional a responsabilidade de mostrar a sua dor ao mundo, de denunciar as tragédias ao seu redor. Peixoto conta que certa vez ao fotografar o drama de uma família, que teve um de seus membros assassinado, a própria mãe do jovem o procurava para que fosse fotografado a busca pelo corpo do rapaz. Ele conta que chegou a ficar três dias com a família, acompanhando toda a movimentação da família em torno do assunto. De acordo com ele, foi criado uma relação positiva entre os dois, que, segundo seus próprios relatos, o deixou comovido<sup>45</sup>.

Enquanto isso, o fotógrafo Flávio Damm sugere que “o fotógrafo não faz demagogia. Fotógrafo faz fotografia”<sup>46</sup>, o que reafirma o compromisso que os profissionais possuem com sua carreira e com a missão que assumem de mostrar as mazelas de parte da sociedade. Ele continua: “Quando o jornal publica fotos de grande impacto, ele está dando procedimento ao ato de coragem, de visualização do social muito acurada e bem dirigida. Esta é a visão da geração dos fotógrafos que hoje trabalham nos jornais brasileiros.”.

Como forma de demonstrar seu sentimento em relação ao seu trabalho, Peixoto escreve em tom de desabafo pela primeira vez em 2006, em uma coluna do caderno InfoETC, do jornal O Globo. Em seu texto, é possível entender os próprios questionamentos do profissional sobre os seus atos. Ele diz:

---

<sup>44</sup> Em entrevista concedida à autora no dia 19/05/2010

<sup>45</sup> Idem

<sup>46</sup> PLANEL, Guilherme. 2006. “Abaixando a máquina: ética e dor no fotojornalismo carioca



Que direito tenho eu de invadir sua casa, imortalizar sua dor, e nunca mais vê-lo?

[...] Que direito tenho eu de ficar feliz quando acabo de saber que ganhei mais um prêmio de fotografia? O meu direito, a minha dor, a dor de um fotojornalista social nunca vai parar nas páginas de jornal. [...]

O *fotojornalista social* vai além de seu salário, vai além da pauta do dia-a-dia, vai além, vai sempre além, tentando mostrar o que as pessoas já estão cansadas de olhar e não querem enxergar mais. O prazer do *fotojornalista social* é dar voz, é questionar, é mostrar, é despertar, é acordar o sentimento de humanidade que existe dentro de cada um de nós. E saber que através de seus olhos outros olhos enxergaram outras formas de ver a sociedade.<sup>47</sup>

## 6.2 – Fotógrafos e fotografados: uma relação de amor e ódio

Em seu texto “Imagens de horror na mídia”, a autora Ana Flávia Cól critica o trabalho de fotógrafos, ao afirmar que as fotografias de conflitos ou de momentos de dor seriam uma violação. Ele afirma:

Além disso, ao capturar as consequências da violência para transformá-la em cena, o movimento do fotógrafo munido de aparelho ou do aparelho munido de fotógrafo que persegue a cena (Cf. Flusser, 2002) funciona de maneira igualmente violenta. Persegue-se a figura humana para que seja exposta em situação degradante, sem questionar como ficam os parentes e os amigos daqueles que são expostos. Não seria uma violação da sua dor, uma violência para com eles? (CÓL, 2009)<sup>48</sup>

De acordo com a autora, a ação do fotógrafo em buscar a imagem seria considerada violenta pois agride o objeto fotografado. A ação do fotógrafo, entretanto, em nada influencia na violência da cena. Como já declarado por Peixoto, os fotojornalistas possuem em si um limite ético que respeita a dor dos envolvidos nas tragédias e não visualizam seu trabalho como uma exposição exacerbada da violência.

<sup>47</sup> O Globo, caderno InfoETC, p. 22, edição de 14/08/2006.

<sup>48</sup> Cól, Ana Flávia Sípoli. **Imagens de horror na mídia**: Disponível em <http://www.eca.usp.br/pjbr/arquivos>, acessado em 16/09/09

O papel do fotógrafo é de apenas registrar o ocorrido, se tornando o mais invisível possível durante a ação.

A respeito disto, Domingos Peixoto revela, em entrevista, que nunca foi hostilizado pelos seus alvos fotográficos, e, pelo contrário, criava laços de amizade e empatia.

Ele conta que por muitas vezes as pessoas que eram o tema da fotografia, ao perceber a presença do fotojornalista, o chamavam para perto a fim de mostrar outros ângulos ou de explicar a sua dor para que ela fosse assim mostrada à população através dos jornais. Segundo Peixoto, o fotojornalismo social, de denúncia, agia muitas vezes como o único elo entre as vítimas e a sociedade, vendo no jornal e na publicação de sua dor a única maneira de chamar a atenção para o seu sofrimento.

Ou seja, sem uma ação eficaz dos fotógrafos, que possuem sensibilidade para capturar o momento ideal sem transgredir a intimidade do fotografado, muitos temas e situações ainda estaria obscuros para grande parte da população. Muitas vezes as imagens no jornal e na televisão é o único contato que temos com realidades tão distintas das nossas, e seria um erro acusar o fotógrafo de estar reproduzindo a violência a ponto de transformá-la em algo trivial. Infelizmente episódios violentos ainda são recorrentes, não só no Rio de Janeiro, como em muitas partes do mundo, e não fosse as imagens publicadas em sites jornalísticos, periódicos, ou exibidas em televisão, não teríamos a dimensão do que acontece mundo afora.

A imagem, retratada aqui pela fotografia, nada mais é do que uma linguagem, utilizada pelo homem para se referir à alguma informação. Nesse sentido, não podemos tirar da fotografia o seu valor informativo, em especial como forma de construir uma realidade.

A fotografia, assim como um texto, é impregnada da visão e ponto de vista de seu autor. Qualquer forma de interpretação da realidade traz consigo uma série de valores que são embutidos, ainda que indireta e inconscientemente, no conteúdo de sua expressão – seja ela textual, verbal ou visual.

Portanto, podemos dizer que as fotografias jornalísticas também são uma marca do fotógrafo que as produz e consequentemente um recorte da realidade, promovido pelo profissional. É inegável que, por mais que a fotografia tente descrever a realidade de forma mais plena possível, a imagem produzida é apenas uma parte dela, e ainda feita através dos olhos de um homem com seus próprios valores e percepção do mundo. Ou seja, uma fotografia nunca descreverá de forma plena a realidade, e sim apenas uma

parte dela, reconstruída na imagem.

O fotojornalista é um operador da fragmentaridade. É ele que escolhe "isto" e não "aquilo" no momento de registrar na película (no suporte digital, mais ainda) aquela fracção de segundo de algo que aconteceu e merece ser notado — daí, ser notícia. Esta é a razão perceptiva que o legitima como jornalista.<sup>49</sup>

Além disso, o uso da imagem está condicionado a escolhas do editor do jornal, que decidirá qual foto usará e em que parte do periódico. A partir daí, portanto, o uso da imagem na mídia cotidiana sai das mãos do fotógrafo, que raramente tem o poder de escolha sobre o uso de sua imagem. Ou seja, apesar de ser responsável pelo recorte criado, o uso da imagem passa a ser responsabilidade do veículo de informação no qual trabalha.

Naturalmente o fotógrafo está ciente do uso da imagem e de como uma foto pode ser usada para chamar a atenção, seja do leitor, seja do anunciante, que investirá em um periódico de maior. Essa ação, entretanto, independe do fotógrafo. Para ele, a imagem retrata a realidade que ele vê e a sua utilização na mídia vai de acordo com os interesses e pontos de vistas do veículo no qual trabalha. Chocante ou não, sensacionalista ou não, o fotógrafo se preocupa principalmente em voltar à redação com um registro fiel dos fatos presenciados.

A função do fotojornalista é, então, esta: fazer recortes da realidade. Isso não significa dizer que a realidade retratada é infiel à sua essência ou que o fotógrafo manipulou a imagem de acordo com seus interesses. A fotografia mostra apenas o que o fotógrafo vê, e da maneira como ele vê. A interpretação da imagem depende, portanto, do ponto de vista de cada um, já que a realidade é subjetiva a ponto de ser formada por recortes que nós mesmo fazemos diariamente.

O que o trabalho pretende mostrar, então, é o ponto de vista dos profissionais que se colocam atrás da câmera, que pouco influenciam no uso da imagem pela mídia. O seu papel é de apenas mostrar o que foi visto por ele nas diversas situações em que ele se encontra. O que confirma, portanto, que a imagem revelada é mesmo uma parte da realidade, a realidade do fotógrafo.

---

<sup>49</sup>Disponível em <http://www.ipv.pt/forumedia/5/14.htm>, acessado em 05/06/2010.

O fotojornalista vive em função de encontrar sua foto perfeita, de ansiar pela imagem que merecerá o clique da câmera. A sua atuação pode inferir em uma série de debates éticos e deontológicos a respeito do objeto fotografado e da sua verdadeira intenção. O uso legítimo da fotografia jornalística, em especial a que revela tragédias do ser humano, situações de conflito e dor, pode causar repercussões complexas que acusam o fotógrafo de não se impor limites para conseguir a foto. É um consenso que os veículos de informação precisam ser autoavaliados constantemente, pois lidam com temas pertinente à sociedade. O fotojornalista não escapa da avaliação. O seu trabalho está sempre sendo posto à prova no que diz respeito à preservação da imagem. Nesse contexto, cabe a pergunta: até onde o direito de informar se sobrepõe ao direito à privacidade?

A resposta para a pergunta precisa ser internalizada principalmente por jornalistas e fotojornalistas, pois são os que lidam com a questão mais diretamente. Quanto a isso, seria irresponsável acusar a classe de ignorar tal reflexão. O documentário de Guilherme Planel, “Abaixando a Máquina”, revela o que há por trás da câmera. O filme é um compilado de depoimentos de fotojornalistas que lidam frequentemente com situações de conflito e violência no Rio de Janeiro e revela que muitos destes profissionais internalizam a reflexão ‘obrigação de informar’ *versus* ‘intimidade do fotografado’.

Para eles, seres humanos que enfrentam as dores de outros seres humanos e que encaram a luta cotidiana de certas parcelas da sociedade, a sensibilidade sobre o seu trabalho é cada vez mais forte, já que precisam ser aceitos por diversas camadas da população: o público leitor do jornal, as mídias e os próprios fotografados. Não havendo uma boa relação do profissional entres estes três segmentos, o seu trabalho não poderá ser plenamente aceito e/ou divulgado.

Apesar do interesse visível em conseguir uma boa foto (“Não tem jeito. Ficamos torcendo para a ação acontecer”, afirma Nilton Coutinho no documentário mencionado<sup>50</sup>), não podemos deixar de lado as emoções do profissional. É necessário humanizar o fotojornalista, que também pode se sentir incomodado com as cenas que é obrigado a ver por causa de sua profissão.

Os conflitos éticos propostos, como já dito, fazem, portanto, parte do cotidiano dos fotógrafos, que sabem da importância do seu papel para a sociedade. Podemos ir

---

<sup>50</sup> PLANEL, Guilherme. “Abaixando a Máquina: dor e ética no fotojornalismo carioca”, 2006

além e afirmar que os fotojornalistas contribuem para a discussão da ética no jornalismo e na construção da realidade. Segundo Livia Diniz e Adriana Veiga (2010),

Reconhece-se, assim, a fotografia como um instrumento eficaz para o desenvolvimento da percepção visual e capaz de levar o ser humano a uma reflexão de vida, auxiliando, contudo, na construção social e cultural, pois a imagem fotográfica, por sua veracidade, pode propiciar a transformação da consciência humana devido às reflexões e às emoções que provoca. (DINIZ e VEIGA, 2010)<sup>51</sup>

Também podemos levantar a questão do risco de morte dos fotojornalistas atuais. Apesar de não se exporem tanto como era feito antigamente, o risco ainda é um elemento presente. Os conflitos urbanos exigem a presença de fotógrafos em locais o mais perto possível, a fim de capturar imagens exclusivas do que está acontecendo na cidade, para mostrar à população as guerras ocultas travadas no cenário urbano. É comum a cena de fotojornalistas subindo favelas, acompanhando as ações policiais de perto e muitas vezes se mantendo na linha de tiro.

Obrigação profissional ou irresponsabilidade? As ações dos fotógrafos que se embrenham em meio aos conflitos diários são muitas vezes resultado de uma decisão própria, que lhes incita a continuar ali e a conseguir as melhores fotos. Apesar da sensação de perigo, há uma vontade de seguir em frente.

Qual seria, portanto, a diferença destes fotógrafos atuais para os de guerra? Pouca, se compararmos suas ações e sua exposição ao risco. O objetivo de conseguir fotografar imagens que revelem o calor da batalha, seja ela em uma guerra declarada ou não, pode ser considerado o principal motivo que levam tais profissionais a continuar se arriscando. Assim como os antigos repórteres e fotógrafos de guerra que se juntavam à tropa, os fotojornalistas atuais se mantêm perto da polícia, com o intuito de se proteger e, principalmente, de acompanhar de perto a ação. Muitas vezes a foto de capa, ou a foto que receberá o prêmio será aquela conquistada depois de muito tempo em campanha e

---

<sup>51</sup> DINIZ, Livia e VEIGA, Adriana. "Formas de Ver: A Imagem Fotográfica como Construção Social e Cultural." Niterói, UFF: 2010

espreita, nem sempre nas melhores condições.

Quanto a isso, podemos acabar por perceber outro lado dos fotojornalistas. Se por um lado temos a sensibilidade de tais profissionais, que se emocionam e se chocam com as fotos feitas por eles mesmos e pela realidade enfrentada, por outro lado temos profissionais sérios e comprometidos com sua profissão a ponto de automatizar o clique do disparador da câmera e não racionalizar sobre o que estão presenciando naquele exato momento, perdendo um pouco a noção de perigo e de risco em que se encontram. Tal sensação é estimulada pela ‘adrenalina’ que sentem os fotógrafos quando percebem que estão assistindo a algum momento de tensão e que têm o poder de registrar cada segundo com sua câmera.

Ainda no documentário “Abaixando a Máquina”, grande fonte de pesquisa para este trabalho, o fotógrafo Luiz Morier corrobora esta afirmação, ao declarar que “aconteceu na minha frente, eu vou apertar o dedo. [...] Vou fotografar e depois eu vou saber se eu vou censurar ou não, mas a princípio, eu fotografo.”<sup>52</sup>

Essa tensão vivida nos momentos em que o fotógrafo se encontra no meio da ação é adquirida com os anos de experiência do profissional. Podemos dizer que o fotojornalista precisa se habituar às cenas de violência para criar um escudo que o permita fotografar sem emoções virem a tona naquele exato instante. Naturalmente não podemos generalizar, já que há pessoas mais sensíveis que outras em qualquer profissão. Porém tal proteção pode ser vir como um mecanismo de defesa para que o profissional consiga continuar trabalhando mesmo em meio a cenas de violência ou de fortes traumas.

Quanto a isso temos dois contrapontos. O fotógrafo Domingos Peixoto, em depoimento no documentário de Planel, afirma que deseja “nunca se acostumar com isso, pois o dia que se acostumar, eu largo a profissão”.<sup>53</sup> Em contrapartida, o fotógrafo Ivo Gonzáles afirma que

Com o passar dos anos, com o tempo, você vai vivendo aquilo [cenas fortes] sempre, é lógico que você fica mais insensível, mais preparado para ver coisas muito chocantes. Quando o fotógrafo está começando a carreira,

---

52 PLANEL, Guilherme. 2006. “Abaixando a máquina: ética e dor no fotojornalismo carioca”

53 Idem

ele vai fotografar um corpo e acha uma coisa muita assustadora, algo que o incomoda muito. E que na verdade me incomoda até hoje.<sup>54</sup>

A frase final de Gonzales (“E que na verdade me incomoda até hoje”) traz um dualismo na questão tratada. Em primeiro lugar, há, de fato, uma certa barreira protetora que o fotógrafos desenvolvem com os anos de profissão, entretanto, tal barreira não os engole a ponto da insensibilidade com os fotografados chegar a seu auge. Percebe-se, então, que o escudo criado é uma necessidade humana do profissional para seguir em frente, e não necessariamente uma perda de suas emoções e de suas sensações como ser humano.

Essa dualidade é natural de todos os seres humanos, e não poderia ser diferente com fotojornalistas que acompanham pautas que envolvem cenas dramáticas e de violência. A questão é simples: primeiro, há a necessidade de trabalhar, e, conseqüentemente, de encarar tais cenas em seu cotidiano. Muitos não desistem da profissão por gostarem do que fazem e por assumirem para si um trabalho de vigilante, de responsável por “abrir os olhos” da população para o que acontece de verdade. Esses dois motivos o impulsionam a seguir na carreira. Porém, eles esbarram em seus próprios desafios emocionais: como agüentar a dura realidade a que são obrigados a se submeter em nome de seu trabalho? O resultado é uma cobertura que os deixa momentaneamente absortos em seus trabalhos, com a sensibilidade em baixa.

Tal mecanismo de defesa é resultado de diversas ocorrências, que podem ser resgatadas desde épocas mais antigas, como o período de ditadura militar, por exemplo, em que era exigido dos fotógrafos uma certa coragem e determinação para continuar fotografando a despeito das censuras e perseguições que poderiam vir a sofrer como funcionário de imprensa. Com isso, profissionais da mídia eram respeitados por grande parte da população justamente por se mostrarem obstinados e destemidos em um período de insegurança. Há, portanto, no repórter fotográfico uma vontade de continuar esse trabalho considerado “guerreiro” de ir encarar situações que muitas pessoas não encarariam. Além disso, aproveitam a época atual que a sociedade da informação está vivendo, onde a informação é extremamente valiosa. No caso de tais profissionais, a informação a que eles têm acesso são as imagens que conseguem capturar e posteriormente exibir entre eles ou para a população através da divulgação nos veículos

---

<sup>54</sup> PLANEL, Guilherme. 2006. “Abaixando a máquina: ética e dor no fotojornalismo carioca”

de mídia.

O fotojornalista, tem, portanto, nas mãos o poder de informar e de contribuir com a sede por informação. Tal poder justifica, ainda que inconsciente em muitos fotógrafos, a vontade de continuar o trabalho nas ruas. Se as fotos não tivessem o intuito de serem mostradas, talvez não fossem feitas. E a meta do profissional da fotografia é justamente captar o momento em que a cena retratada é a mais recheada de informação possível.

Revelando um pouco mais sobre a motivação do fotógrafo, o fotojornalista Nilton Claudino confirma que há interesse em buscar cenas de impacto e que contenham grande quantidade de informação. Segundo ele, os fotojornalistas seriam “kamikazes” (pilotos japoneses que durante a II Guerra Mundial faziam ataques suicidas às bases inimigas), pois eles estão sempre em busca de ação. “Senão, fica chato”, revela.<sup>55</sup> Com essa afirmação percebemos claramente a busca pela adrenalina, a mesma que o mantém na ativa mesmo que o preço seja confrontar episódios que envolvam periculosidade e tragédias.

Percebemos também a grande proximidade entre os fotógrafos da África do Sul apelidados de Clube do Banguê Banguê com os fotojornalistas cariocas. Todos estes profissionais precisam enfrentar conflitos urbanos e sociais em sua própria cidade, em uma guerra civil não declarada, em prol de seu trabalho.

Apesar da diferença política e no contexto social dos dois países e épocas, é possível encontrar várias semelhanças. Tanto os sul-africanos quanto os cariocas se preocupam fundamentalmente com o tema de suas fotos e com as pessoas que protagonizam as cenas chocantes que se apresentam em frente às suas câmeras. Assim como Domingos Peixoto revelou vínculos que podem ser formados com as pessoas que protagonizam as cenas de suas fotos, Marinovich conta uma história onde ele passa alguns dias com uma família de Soweto que vira tema de suas fotos. Ele conta

Em junho de 1992, outro cadáver me levou ao Soweto, no subúrbio de Meadowlands Zone One. Mas foi ao cobrir o que, a princípio, era apenas mais uma tragédia anônima, que vim a conhecer uma família que simbolizaria a luta dos negros comuns pela libertação. [...] Como jornalista eu conhecia inúmeras pessoas, muitas delas negras, e a muitas vim a conhecer para além

---

<sup>55</sup> PLANEL, Guilherme. 2006. “Abaixando a máquina: ética e dor no fotojornalismo carioca”



das necessidades superficiais de trabalho. Mas havia sempre uma ponte difícil de cruzar. [...] Mas os Rapoo foram pacientes [...] e, entre muita risada e pilhéria, me ajudaram a conhecer o que era importante na vida deles. Apesar do sucesso da engenharia social do apartheid, nós nos tornaríamos amigos íntimos. (MARINOVICH, 2001, p.88-90)

Outra semelhança encontrada é a insensibilidade em face dos perigos das coberturas que realizam. Assim como o grupo africano, os fotojornalistas cariocas encaram os perigos com a ilusão de que não podem ser atingidos. Além disso, criam uma capa de insensibilidade para se proteger emocionalmente.

Ao mesmo tempo em que desenvolvem essa insensibilidade de maneira defensiva, os fotógrafos também acabam por ampliar a sua consciência social. O fato de lidar constantemente com tragédias e conflitos sociais os deixa mais atentos e mais conscientes aos problemas reais da população do que uma pessoa que não precisa lidar com esse tipo de cena, ou que pode escolher ver ou não a foto estampada no jornal. Mesmo as pessoas que têm contato com esse tipo de violência pela mídia são pouco afetadas por ela, já que a distância que separa a sua realidade da realidade dos fotografados é grande. Como já dito antes, o leitor de jornal tem a opção de virar a página e esquecer a fotografia ou deixá-la de lado mais facilmente do que a pessoa que testemunhou o evento pessoalmente.

## **7 – CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Este trabalho pretendeu analisar a atuação de fotojornalistas em situações extremas, como guerras e conflitos sociais, nas quais são exigidos coragem e o sangue-frio necessário para encarar cenas nem sempre agradáveis em prol da realização de seu trabalho.

Através das fontes de apoio utilizadas foi possível intuir o que se passa com os fotojornalistas no momento da ação e quais são suas impressões sobre o seu próprio trabalho. Ao contrário do que geralmente é apontado em análises de fotografias de um determinado veículo, não há, em um primeiro momento, a intenção sensacionalista ao fazer a foto. Este tipo de recorte é feito pelos editores dos veículos de informação e não pelos fotógrafos que apresentam as imagens realizadas.

As questões aqui apresentadas não buscavam uma resposta concreta, mas sim uma reflexão sobre os aspectos emocionais da fotografia de violência. As inquietações que nortearam o trabalho sugeriram a necessidade de maior meditação sobre os aspectos aqui tratados, em especial o envolvimento do fotógrafo com o seu trabalho e os possíveis impactos deste na sociedade como um todo.

### **7.1 – Conclusões**

Ficou claro, após a análise dos trabalhos dos fotógrafos cariocas e sul-africanos, que a intenção destes profissionais é a de, principalmente, realizar um bom trabalho indo em busca de boas fotos. Além disso, a análise mostrou também que existe uma consciência social por parte dos fotojornalistas em relação aos objetos fotografados, e que as cenas por eles registradas muitas vezes causam incômodos profundos.

O objetivo de entender a motivação e atuação dos fotojornalistas, bem como a consequência deste tipo de trabalho, foi satisfatoriamente alcançado. Os depoimentos esclareceram que existe uma dualidade interior entre apertar o botão da câmera e interferir na cena, mas o lado profissional acaba falando mais alto. Apesar disso, é visível o impacto destes acontecimentos sobre o fotógrafo enquanto pessoa. Ainda assim, foi possível compreender tal atitude: para os fotógrafos que participaram direta ou indiretamente neste trabalho, uma foto que denuncie uma situação de terror ou de violência acaba trazendo consequências mais substanciais do que uma ação

momentânea, onde o fotógrafo interferiria ao invés de fazer a foto. A imagem desta cena também tem um impacto maior e atinge mais pessoas do que a ação local, que auxiliaria um número reduzido de pessoas. A intenção, portanto, de seus trabalhos, não é necessariamente chocar, mas sim mostrar a realidade de determinado local para uma parcela da população que não teria conhecimento de tais cenas não fossem os veículos de comunicação.

O trabalho, portanto, demonstrou que existe uma ética fundamental para os fotojornalistas e que há uma consciência, de modo geral, dessa ética, ainda que isso nem sempre fique claro. É sabido que fotógrafos e repórteres precisam se submeter às diretrizes editoriais dos veículos para onde trabalham, e essas diretrizes influenciam o seu modo de trabalho. A experiência acumulada com os anos de profissão, entretanto, é apontada como a principal reguladora dos limites para o profissional que lida com as cenas de violência física e emocional, e o respeito aos fotografados é destacado pelos profissionais.

A busca pelos melhores ângulos não irá morrer se depender dos fotojornalistas. Eles não enxergam problemas em se arriscar para conseguir fotos premiadas ou que contenham a melhor informação visual. Não conseguem encontrar muitas proteções físicas contra os riscos em conflitos armados, porém encontraram um meio de sobreviver emocionalmente aos danos psicológicos. Esta suposta insensibilidade não os deixa menos incomodados com as situações de miséria e dor das pessoas que eles fotografam, porém os mantêm sãos em meio à guerra do dia-a-dia, e é ela que os faz seguir em frente com o seu trabalho.

Apesar do Rio de Janeiro não se encontrar em guerra, as cenas vistas pelos fotógrafos em sua profissão muito se assemelham a um campo de batalha. Corpos de pessoas no chão, ensanguenados, e familiares chorando são cenas comuns de uma rotina que lida com a cobertura dos conflitos da cidade. A atuação destes profissionais, portanto não é muito diferente dos fotógrafos de guerra, que se arriscam em nome de boas fotos. Tal afirmação se respalda, entre outras coisas, no depoimento do fotógrafo japonês Sakamaki. No documentário “Abaixando a Máquina”, ele revela que viaja ao redor do mundo visitando áreas de conflitos, e escolheu ir ao Rio para descobrir mais sobre os problemas da cidade, que ele caracteriza como “guerrilha”.

Fica claro, nesse contexto, a importância das fotos. As imagens são mais impactantes do que textos, e chamam a atenção das pessoas alheias ao acontecido. É com esse pensamento que os profissionais se motivam a continuar na profissão, mesmo

que ela traga consequências, em especial em virtude do campo psicológico. Os depoimentos nas fontes usadas para compor o trabalho demonstram que há um certo dano emocional causado pelo contato constante com esse tipo de fotografia. Como seres humanos que são eles não são imunes ao drama dos outros. Isso os leva a criar uma barreira em si mesmos de insensibilidade, que os protege psicologicamente.

## **7.1 – Trabalhos Futuros**

Podemos, então, sugerir que a câmera fotográfica funcione como um verdadeiro escudo para estes profissionais, que se refugiam atrás de seus equipamentos e armam uma defesa diante das cenas presenciadas. Com a máquina, é mais fácil disfarçar – e até extinguir – o medo frente ao terror típico de ambientes hostis. Esta questão, entretanto, não cabe a este trabalho, já que demanda uma discussão mais aprofundada. Estudar a relação do fotógrafo com a sua câmera permitirá entender melhor a psicologia que se esconde por detrás do subconsciente do fotógrafo de guerra, que por vezes aparentam enxergar em suas próprias câmeras a sua segurança mais eficaz, ou ainda sua única segurança.

Outra questão válida para uma futura análise é o fascínio pela morte e pela violência, seja pela mídia, pelos fotógrafos e pela sociedade de modo geral. O que há na imagem de violência que tanto trai a atenção dos leitores dos jornais e dos espectadores da televisão? Qual a reação de pessoas comuns frente a imagens de choque? Tais perguntas merecem uma reflexão mais aprofundada, e ficam aqui em aberto para novos trabalhos.

## 8 -- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Márcia Franz. **Imprensa popular : sinônimo de jornalismo popular?** In: NP 01 – Jornalismo do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (INTERCOM). Brasília, 2006.

BARTHES, Roland. **A Mensagem Fotográfica**. In: O óbvio e o obtuso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARTHES, Roland. **Mitologias**, Rio de Janeiro: Difel, 2007.

BUITONI, Dulcília. **O registro imagético do mundo: jornalismo, embrião narrativo e imagem complexa**. In: 19º Encontro Anual Compós. Rio de Janeiro, 2010.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. São Paulo: Contraponto, 1997

DINIZ, Livia e VEIGA, Adriana. “Formas de Ver: A Imagem Fotográfica como Construção Social e Cultural.”. Niterói, UFF: 2010

LITVIN, Juliana Krause. **Violência criminal e a manchete do jornal: desvelando a (des)informação**. Dissertação (Pós-Graduação em Ciências Criminais). Porto Alegre: PUC, 2007

MARINOVICH, Greg; SILVA, João. **O Clube do Bangu Bangu – Instantâneos de uma guerra oculta**, São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MELLO, Carlos de Brito. **O espetáculo e a vida infame em Ônibus 174**. in Revista Eco-Pós-v9, n. 2, agosto-dezembro 2006.

PANOFSKY, Erwin. **Estudos em Iconologia**. In. O Significado nas Artes Visuais. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PEIXOTO, Domingos. **Fotjornalismo social**. O Globo, caderno InfoETC, p. 22, edição

de 14/08/2006.

QUINTO, Maria Cláudia. **Imagens de morte na mídia impressa: o olhar do fotógrafo**. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica). Rio de Janeiro: PUC, 2007.  
 SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**, São Paulo: Companhia das Letras, 2003

## WEBSITES

CAIXETA, Rodrigo. **Com o cotidiano na Mira**. Disponível em <http://www.abi.org.br/paginaindividual.asp?id=531>, acessado em 25/05/2010

CEBALOS, Aline e HIGA, Carolina. **Apresentadora conversa com sequestrador, que garante que soltará a jovem que mantém em cativeiro**. O Fuxico. 15 out. 2008.  
 Disponível em <http://ofuxico.terra.com.br/materia/noticia/2008/10/15/sonia-abrao-dribla-a-concorrencia-e-entrevista-sequestrador-92087.htm>

CÓL, Ana Flávia Sípoli. **Imagens de horror na mídia**: Disponível em <http://www.eca.usp.br/pjbr/arquivos>, acessado em 16/09/09

CORREIA, Manuel. **Fotojornalismo - um olhar do repórter**. Disponível em <http://www.ipv.pt/forumedia/5/14.htm>, acessado em 05/06/2010

FOTOGRAFIA E IDENTIDADE 2006. **A Linguagem da Fotografia**. Disponível em <http://mestradoemculturavisual.blogspot.com>, acessado em 24/06/2010.

GUIA SERASA DE ORIENTAÇÃO AO CIDADÃO – VIOLÊNCIA. Disponível em <http://www.serasaexperian.com.br/guiacontraviolencia/violencia.htm>, acessado em 11/07/2010

KENNICOTT, Philip. **Images**. In. The Washignton Poster, 30 Dez 2007. Disponível em <http://www.washingtonpost.com>, acessado 31/05/2010

LIBRARY OF CONGRESS: <http://www.loc.gov/index.html>, acessado em 10/05/2010

LOUREIRO, Clóvis. **A Linguagem da Fotografia**. In. Fotografia Contemporânea. Disponível em <http://www.fotografiacontemporanea.com.br> , acessado em 24/06/2010

MAGALHÃES, Luiz Antônio. **O caso Isabella Nardoni é uma nova Escola Base?**. Edição de 02/04/2008. Disponível em <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=479IMQ005>, acessado em 25/05/2010.

MAUAD, Ana Maria. **Flávio Damm, profissão fotógrafo de imprensa: o fotojornalismo e a escrita da história contemporânea**. São Paulo, Scielo: 2006. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-90742005000200003&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-90742005000200003&script=sci_arttext), acessado em 03/06/2010

MAUAD, Ana Maria. **O olho da história: fotojornalismo e história contemporânea**. Disponível em <http://www.comciencia.br/reportagens/memoria/12.shtml>, acessado em 03/06/2010

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE. Disponível em <http://www.who.int/topics/violence/en>, acessado em 11/07/2010

**SEQUESTRO garante audiência para o programa de Sônia Abrão**. O Dia Online, Cultura e Lazer. 16 out. 2008 Disponível em [http://odia.terra.com.br/cultura/htm/sequestro\\_garante\\_audiencia\\_para\\_o\\_programa\\_de\\_sonia\\_abrao\\_206482.asp](http://odia.terra.com.br/cultura/htm/sequestro_garante_audiencia_para_o_programa_de_sonia_abrao_206482.asp)

SOUZA, Jorge Pedro, **News values nas “fotos do ano” do World Press Photo: 1956-1996**. Disponível em <http://bocc.ubi.pt>, acessado em 01/06/2010.

SOUZA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1998. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt>, acessado em 07/06/2010

TACCA, Fernando de. **Fotografia japonesa: Do surrealismo ao realismo fantástico**. Revista Líbero, Ano II, No. 3-4. 1999: São Paulo. Disponível em

<http://www.studium.iar.unicamp.br>, acessado em 16/09/09

## OUTROS FORMATOS

ABAIXANDO A MÁQUINA: DOR E ÉTICA NO FOTOJORNALISMO CARIOCA.

Dirigido por Guilherme Planel, Rio de Janeiro, 2006, DVD

WILLIAMS, Dan. **Jornalismo em áreas de conflito**. 2010. Palestra realizada na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 23/09/2009.